

Тартуский университет
Философский факультет
Институт германской, романской и славянской филологии
Отделение славянской филологии
Кафедра русской литературы

О композиции цикла А. Блока «Арфы и скрипки»

Магистерская работа
студентки отделения
славянской филологии
Богданы Лобан

Научный руководитель –
доц. Леа Пильд

Тарту 2014

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
I	3
II	12
Глава I. Образно-мотивная структура мини-циклов в «Арфах и скрипках»	15
1.1. Анализ мини-цикла «Мэри»	15
1.2. О поэтике мини-цикла «Три послания»	29
1.3. Композиция мини-цикла «Через двенадцать лет»: мотивы, образы, структура ...	41
Глава II. Звуковая «картина мира» в цикле А. Блока «Арфы и скрипки»	60
2.1. Типология звуковых образов в цикле	61
2.1.1. Природные звуковые образы	61
2.1.2. Символика и функции образов «музыкальных инструментов» в цикле	65
2.1.2.1. Музыкальные инструменты семантического поля «страсти».	66
2.1.2.2. Музыкальные инструменты, связанные с внеземным миром	70
2.1.3. «Пение» и звучание предметного мира	71
2.1.4. Функции звучания «голоса»	74
2.1.5. «Тишина» как мифологизированный образ	78
2.1.6. Звуковая и визуальная образность в функции «мистического знака».	80
2.2. Соотношение различных видов импрессий в цикле	82
2.3. Разрушение звуковой картины мира в восприятии лирического героя	84
Заключение	91
Список использованной литературы	95
Abstract	101

Введение

I

Данная работа представляет собой попытку заполнить некоторые лакуны в изучении лирики А.Блока периода «третьего тома». Хотя подавляющее большинство исследователей считает третью книгу «трилогии вочеловечения» А.Блока высшей точкой его творческого мастерства, самыми главными объектами изучения в литературоведческой традиции стали такие циклы как «Страшный мир» (см., напр., [Минц 1999]), «Возмездие» (см., напр., [Жирмунский 1998; Тагер 1980]), «Ямбы» (см., напр., [Минц 1999]) и «Итальянские стихи» (см., напр., [Хлодовский 1965, Хлодовский 1967; Альфонсов 1966; Эткинд 1970]) и т.д. За исключением некоторых точечных упоминаний в работах исследователей, посвященных различным вопросам блоковедения, цикл «Арфы и скрипки» (1908-1916), входящий в состав «третьего тома» блоковской «трилогии», как некоторое *целое* остается до сих пор неизученным (о цикле см., напр.: [Молчанова 1995; Магомедова 2004; Соловьева 2007]).

Интересующий нас цикл состоит из 72 стихотворений, написанных в период с 1908 по 1916 год. Он был создан на основе раздела «Голоса скрипок» из книги стихов А.Блока «Ночные часы» (1911). Впервые «Арфы и скрипки» появились в первом издании третьей книги «Собрания стихотворений» в 1912 году. При подготовке второго (1916) и третьего (1921) изданий «трилогии» Блока, состав цикла подвергся некоторым изменениям (см. [Комментарии 1997: 818-825]).

Созданный самим Блоком «миф о пути» (термин Д.Е. Максимова), подразумевающий и «путь» как творческое развитие поэта, и «путь» как тему творчества, определил главную тенденцию в изучении поэзии Блока, выделив аспект непрерывной (последовательной) эволюции. Она может рассматриваться как некоторая «сюжетная» эволюция (сам Блок называл «трилогию» «романом в стихах» [Блок 1960а: 559]), как эволюция поэтики (напр.: [Минц 1999: 415]), как эволюция поэтического стиля (см., напр., [Гинзбург 1997: 246]), или как эволюция героя (о последовательном восприятии читателями «человеческого лица» в лирике Блока см.: [Тынянов 1977: 123]). Данная тема осмыслялась исследователями уже начиная с 20-х гг. (после смерти поэта) и, будучи наиболее отчетливо сформулированной в 1972 году Д.Е. Максимовым

в работе «Идея пути в поэтическом сознании Ал. Блока» [Максимов 1972], превратилась в ведущий методологический принцип блоковедения.

С «мифом о пути» Блока тесно связана другая проблема изучения творчества поэта - это феномен цикла и циклизации Блоком своей лирики [Гинзбург 1997: 243]. Самим Блоком его циклы осознавались как *главы* единого «романа в стихах» [Блок 1960а: 559]. В разнообразии блоковских циклов выкристаллизовывается образ лирического «я», которое, по выражению Л.Я.Гинзбург, является «живым нервом трилогии Блока» [Гинзбург 1997: 244]. Циклы Блока сложным образом сгруппированы на основе определенного смыслового единства, они объединены образом лирического «я» и образуют многоплановую структуру «трилогии вочеловечения» (см.: [Максимов 1972; Гинзбург 1997]).

Мы оставляем в стороне вопрос о природе лирического цикла в литературе, осмыслявшийся как западными исследователями, так и советскими литературоведами на протяжении всего XX века и получивший наиболее глубокую теоретическую интерпретацию, начиная с 60-х гг. при появлении структурного подхода к тексту. Несмотря на существование целого ряда исследований (или даже целого направления) по поэтике лирического цикла¹, самыми актуальными для нас остаются работы исследователя В.А.Сапогова [Сапогов 1966; Сапогов 1967; Сапогов 1969; Сапогов 1980], в которых наиболее отчетливо сформулированы принципы структурной организации лирического цикла и описан механизм циклизации лирики. Однако самым главным для нас является то, что теоретическое осмысление феномена лирического цикла В.А.Сапогов выстраивал на материале творчества А. Блока [Сапогов 1969: 237-238].

Под *циклом* мы здесь и далее будем понимать сверхтекстовое лирическое единство, объединенное, в первую очередь, образом лирического героя и особым видом лирического сюжета.

Таким образом, внутри одного цикла происходит характерное размывание границ между отдельными стихотворениями, которое выражается в тексте цикла как целого на нескольких структурных уровнях (см. [Сапогов 1969]). При этом каждое стихотворение цикла составляет самостоятельное художественное целое, но «смысл целого (цикла – *Б.Л.*) не равен сумме смыслов его составляющих ($1+1 > 2$, по известной формуле С.Эйзенштейна)» [Сапогов 1980: 90].

¹Назовем некоторые из них: [Ляпина 1977; Дарвин 1983; Дарвин 1988; Фоменко 1984; Спроге 1988].

З.Г.Минц предложила изучать творчество Блока как ряд «параллельных» сюжетов, которые «можно рассматривать как варианты инвариантного “мифа о пути”» [Минц 1975: 47]. Роль циклов Блока в поэтической системе «трилогии» можно в какой-то степени соотнести с функционированием в его лирике «сюжетных вариантов», о которых говорит З.Г.Минц. Исследовательница отмечает важность изучения каждого отдельного «варианта», а также их «совокупности», так как объединяющие, и особенно - дифференцирующие их черты выявляют новые особенности «трилогии вочеловечения» в целом [Там же: 48]. Высказанное положение с полной уверенностью можно отнести и к вопросу об изучении «циклических единиц» Блока.

Недостаток исследовательского внимания к циклу (который также часто называют «разделом») «Арфы и скрипки», скорее всего, можно объяснить общим стремлением ученых к большему охвату материала в своем анализе, связанным с описанным выше пониманием блоковского творчества как неразрывной целостной поэтической системы. При таком подходе, целью которого является анализ и интерпретация всей «трилогии вочеловечения», или уже - всего «третьего тома», выводы, касающиеся отдельных циклов, в каких-то случаях могут оказаться недостаточно исчерпывающими, как, например, произошло с циклом «Арфы и скрипки».

Так, например, В.М. Жирмунский в своей работе «Поэзия Александра Блока» (1921) интерпретирует заглавие цикла «Арфы и скрипки», основываясь на общем мотивном анализе лирики Блока, как «бесспорно иносказательное» [Жирмунский 1977: 226], что, безусловно, верно, но для понимания цикла «Арфы и скрипки», разумеется, еще недостаточно. Вслед за В.М. Жирмунским, название цикла трактуется И. Правдиной как символическое противопоставление гармоничности «арф» - гибельной диссонансности, заложенной в образе «скрипок» [Правдина 1975: 43].

На фоне общей неизученности поэтики цикла «Арфы и скрипки» выделяется статья А.В. Лаврова «“Свое” и “чужое” в финале “Арф и скрипок”». Будучи опубликованной на правах «этюда» о Блоке и его творчестве, статья представляет собой ценный вклад в исследование трех последних стихотворений цикла («Пусть я и жил, не любя...», «Протекли за годами года...», «За горами, лесами...»). Несмотря на то, что данные стихотворения не были объединены самим А. Блоком в самостоятельный раздел - цикл (или мини-цикл) «Арф и скрипок», исследователь считает эти тексты «своего рода микроциклом», который скреплен хронологическим и мотивно-

тематическим единством¹ [Лавров 2000: 254]. В рамках общей концепции книги А.В. Лаврова «Этюды о Блоке» как собрания глубоких и всесторонних культурно-исторических наблюдений, тяготеющих к жанру комментария², статья затрагивает, в первую очередь, проблему реминисценций в названных произведениях и впервые описывает их связь с лирикой Ю. Верховского, выделяя при этом мотивно-тематические общности в творчестве обоих поэтов.

Возможно также, что недостаточная изученность «Арф и скрипок» связана с рано сложившимся мнением критиков и исследователей о первостепенной важности в третьей книге «трилогии» таких циклов как «Страшный мир» (в первую очередь) и «Возмездие».

Отметим лишь, что в 1920-х гг. в литературной критике бытовало противоположное убеждение о том, что мотивы цикла «Арфы и скрипки» *определяют тональность всего творчества* А.Блока (см.: [Комментарии 1997: 822]).

Следует подчеркнуть, что и сам характер структуры цикла не способствует появлению всесторонних исследований о его композиционном построении, т.к. композиция цикла достаточно аморфна и размыта по сравнению, например, с такими свертхтекстовыми единствами у Блока «третьего тома» как «Страшный мир», «Итальянские стихи», «Кармен», «Родина» и т.д.

Символика цикла «Арфы и скрипки» во многом основывается на широко известном блоковском представлении о «мировом оркестре»³. Чтобы определить его роль в цикле, необходимо обратиться к историко-литературному генезису и значению данного понятия, о чем уже писали многие ученые.

Философско-эстетическая концепция «музыки», которая была реализована А. Блоком, в частности, в мифологизированном образе-символе «мирового оркестра» давно признана центральной и важнейшей мифопоэтической категорией его зрелого

¹В основе такого положения исследователя лежит тот факт, что в 1915 г. в творчестве А. Блока наступил перерыв, за время более чем восемь месяцев поэт не написал ни одного стихотворения, а рассматриваемые произведения датированы 30 сентября 1915 г. («Протекли за годами года...», «За горами, лесами...» - окончательный вариант обоих текстов приходится на 9 июня 1916 г.) и 8 октября 1915 г. («Пусть я и жил, не любя...»). Стихотворения также объединены одним образом лирической героини, прототипом которой была Л.Д. Блок (см. [Лавров 2000: 254]).

² Это связано с генезисом большинства статей, вошедших в книгу А.В.Лаврова, темы которых, по словам ученого, «возникли по ходу публикаторской и комментаторской работы» [Лавров 2000: 6].

³ Символ «мирового оркестра», использовавшийся Блоком в основном в статьях (напр., «Дитя Гоголя», 1909; «Душа писателя», 1909; «Памяти В.Ф. Коммиссаржевской», 1910), в его лирике встречается единожды – в стихотворении «Голоса скрипок», входящем в состав цикла «Арфы и скрипки».

творчества. Первостепенность данной поэтической категории в творчестве Блока отмечалась, например, в работах Д.Е.Максимова, З.Г. Минц, Д.М. Магомедовой [Максимов 1964; Минц 1973; Минц 2000: 62-63; Магомедова 1975], см. также: [Гольцев 1929; Соловьева 2007].

Причастность названия цикла «Арфы и скрипки» к музыкальной теме, и, метонимически, к символу «мирового оркестра, побуждает исследователей говорить о связи последнего с концептом «музыки» у А. Блока.

В комментариях Б. В. Аверина к «Арфам и скрипкам» в Полном собрании сочинений Блока в 20 томах говорится: «Название раздела "Арфы и скрипки" восходит к символической концепции мира как воплощения "духа музыки"» и в подтверждение дается ссылка на позднюю статью Блока «Интеллигенция и революция» (1919) [Комментарии 1997: 822-823]. Закреплению такого мнения также способствовало представление о единстве эстетических и философских предпосылок поэтического и прозаического творчества Блока [Максимов 1964; Поцепня 1972; Магомедова 1975].

На сегодняшний день блоковедение обладает обширными исследовательскими представлениями о соотношении блоковского творчества и философско-эстетической концепции музыки.

Данная тема привлекала внимание многих исследователей: не только литературоведов, но и музыковедов. При этом исследования обнаружили весьма разветвленную систему аспектов. Помимо разысканий биографического характера о связи Блока с классической и современной ему музыкой [Хопрова 1974], а также исследований, где делается попытка анализировать произведения Блока с точки зрения композиции музыкальных форм (полифония, сонатное аллегро, симфоническая сюита и т.д.)¹, существуют работы, где блоковская концепция «музыки» рассматривается с точки зрения ее философско-эстетического генезиса.

Последний подход наметился уже в 1920-е гг.² и, по-видимому, по определенным идеологическим причинам эта тема почти не затрагивалась учеными с 1930-х гг. до начала 1960-х гг., когда появились наиболее объективные работы по интересующему нас вопросу. Так, например, в 1932 г. была лишь напечатана, затрагивающая данную тему вступительная статья А.В.Луначарского к собранию сочинений А.Блока

¹Подобного рода работы содержатся, например, в музыковедческом сборнике 1972 г. [Блок и музыка 1972].

²Статья 1922 г. И. Глебова «Видение мира в духе музыки» [Глебов 1972]. См. также статью Гольцева 1929 г. [Гольцев 1929].

[Луначарский 1932]. После этого интересующая нас проблема была более тщательно сформулирована только в 1964 г., когда появилось фундаментальное исследование Д.Е. Максимова «Критическая проза Блока» [Максимов 1964], в которой исследователь подошел к изучению данной категории во всей ее многозначности.

Основываясь, в первую очередь, на критических текстах поэта¹, исследователь называет концепцию «музыки» у Блока многозначным «символом-категорией» в ряду других важных аналогичных символов, таких как «душа мира», «природа», «стихия» и т.д. В названном труде, помимо последовательного возникновения и развития данных символов-категорий, описываются их глубокая взаимосвязь.

Так, например, исследователь представляет идею «музыки» Блока как продолжение и логическое развитие другого, важного в творческом узусе Блока, универсального символа – «стихия». Последний трактуется Д.Е.Максимовым как совокупность безграничных природных и человеческих сил, лежащих в основе жизненной и творческой энергии людей, близких к «стихии». При этом ученый отмечает, что данный символ находится «вне категорий добра и зла» [Максимов 1964: 46].

По мнению ученого, при давнем интересе Блока к теме «музыки»² более четкую формулировку данная концепция приобретает у поэта лишь в 1909 году (в статье «Дитя Гоголя» и среди заметок в «Записной книжке» этого периода). При этом главным ее отличием от символической идеи «стихии», которая соединяет в себе светлые и темные мировые силы, является ее более «светлое, созидательное начало» [Максимов 1964: 49]. Приведем точное определение «музыки», данное Максимовым: «“Музыка” для Блока – условное обозначение цельности, “дух цельности”», она «пребывает в стремительном творческом движении, но сталкиваясь с косностью и застоем, превращается в грозную, разрушительную силу...» [Там же: 50].

Также Д.Е.Максимов отметил важное значение блоковского символа «музыки» как «воли» - некоторого ритмического начала, которое соотносится с представлениями поэта о сущности творчества, преодолевающего «стихийность» [Максимов 1964: 56-58]. Представление о «воле», по словам ученого, впоследствии (закономерно) приводит

¹ При этом автор отмечает «синтетичность» восприятия Блока, отразившуюся в глубокой структурной взаимосвязи его поэзии и прозы (см. [Максимов 1964: 30]).

² Д.Е.Максимов отмечает влияние А.Белого на зарождение этой идеи у молодого Блока, в частности, его статьи «Формы искусства» (1903) [Максимов 1964: 48].

Блока к мысли о «долге», в первую очередь, писателя-художника [Там же: 59]¹. Приведем отдельно более позднее определение блоковского символа «музыки» у Д.Е. Максимова из его работы 1972 г. «Идея пути в творческом мире Ал.Блока»: «“Музыкой” представлялось Блоку ритмическое начало в стихии, стихия творческая, просветленная «мыслью мира» и направленная в будущее» [Максимов 1972: 64].

Впервые наиболее полно описавший блоковскую концепцию «музыки» во всей ее многозначности, Д.Е.Максимов задал важный вектор блоковедческих исследований. А положения, высказанные в его работах, стали общей основой для всего блоковедения.

Так, например, выдвигая «дух музыки» в центр символической системы Блока периода третьего тома, З.Г.Минц в ряде своих исследований опирается, в основном, на представленные Максимовым размышления о данной категории (см., например, [Минц 1983: 536]), и связывает его с реализацией общесимволистской концепции «синтеза» у Блока: «В отличие от более ранних символов, “дух музыки” наиболее ярко реализуется, по Блоку, в истории, современной действительности и культуре. В отличие от «стихии» становление “духа музыки” не только развязывает элементарные силы природы и души, но и создает мир все более сложный, “гармонизированный”. Гармонии “Стихов о Прекрасной Даме” и хаосу “Нечаянной Радости” противостоят теперь образы бытия, стройного и буйного одновременно. Не без основания Блок определял этот период своей эволюции как „синтез”» [Там же].

К блоковскому символу «музыки» обращается в своих исследованиях и Д.М. Магомедова. Она занимается историко-культурными истоками концепции «музыки» и ее эволюции в контексте всего творчества А. Блока.

В ее диссертации «Концепция “музыки” в мировоззрении и творчестве А. Блока» (1975) содержится подведение итогов всех предшествующих исследовательских разысканий по этому вопросу. При общей убежденности ученых в исключительной значимости поэтической категории музыки в творчестве А.Блока, как замечает исследовательница, обнаружились противоречия относительно генезиса данного концепта [Магомедова 1975: 3] . Это неудивительно, так как литературоведческие работы советского периода с их риторикой, отягощенной идеологическим подходом к данной проблематике, в большинстве не представляются надежным помощником в

¹ Тем не менее, Д.Е.Максимов отмечает, что Блок не всегда последователен в развитии своих взглядов на искусство. В более поздних дневниках Блока 1917-1921 гг. имеются записи об искусстве как исключительно стихийном явлении, противоречащие описанному представлению о «долге».

разрешении настоящей задачи. При этом основной акцент исследовательница делает на оригинальном значении и внутреннем развитии данного символа в рамках творчества Блока.

Генетически связанная с романтическим мифологизированным представлением о музыке как о высшей («духовной») форме искусства, идея «музыки», впоследствии воплощенная в концепте «мирового оркестра», формируется в сознании Блока, по словам исследовательницы, еще в ранний период его творчества (1898-1904) [Магомедова 1975: 13-14; Магомедова 1975a]. Первые не вполне определенные формулировки собственного понимания концепции «музыки» Блока появляются в его письмах к А. Белому в 1903 г. в связи с недавно вышедшей статьей Белого «Формы искусства» (1902). Интерес же Блока к статье А. Белого был продиктован увлечением поэта в этот период античной философией, в первую очередь, пифагорейско-платоновским учением о «музыке сфер», на которое он ссылаясь в письме к автору статьи. Таким образом, исследовательница говорит о собственных увлечениях Блока, на почве которых возник интерес поэта к вышедшей статье А.Белого¹.

Мнения исследователей сходятся в том, что концепция «музыки» развивалась в сознании Блока в связи с общесимволистской рецепцией Шопенгауэра и вагнеровско-ницшеанским комплексом идей. Концепт «музыки», реализованный, в частности, в символе «мирового оркестра», появился впервые в драме Блока «Песня Судьбы» в 1908 г. в авторских ремарках драмы и позже последовательно развивался в его литературно-критических статьях 1908-1910-х гг., 1918-1921 гг.

Интересным представляется внутреннее соотношение концепта «музыки» и «мирового оркестра» в творчестве А. Блока. В исследовательской литературе до 1970-х гг. не различали данные символы, подразумевалась их тождественность в творчестве Блока. В работе Д. М. Магомедовой был впервые поставлен вопрос о выделении концепта «мирового оркестра». Исследовательница анализирует внутреннюю эволюцию блоковского творчества и отмечает принципиально различный генезис понятий «духа музыки» и «мирового оркестра».

¹О предпосылках к развитию темы «музыки» в раннем творчестве А. Блока, предшествовавших какому-либо теоретическому ее осмыслению и формированию концепции «музыки» в его сознании, а также о восприятии общих для символистов «музыкальных» концепций пишет Д.М. Магомедова в своей диссертации, где на примере «музыкальных» образов ранней лирики Блока раскрывается собственный путь к актуализации более позднего концепта [Магомедова 1975; Магомедова 1975a].

Если концепт «музыки» изначально был воспринят Блоком, как уже отмечалось, из античной философии, затем постепенно «влился» в общий контекст философского осмысления символистами идей Шопенгауэра, Ницше и Р. Вагнера, то более поздний концепт «мирового оркестра» не имеет тождественного аналога ни в одном из указанных источников уже в своем названии и связывается напрямую с личным восприятием Блоком музыки Р. Вагнера, в особенности его тетралогии «Кольцо Нибелунгов» (об этом см. [Магомедова 1975]).

Как идейное основание более позднего творчества А. Блока символ «музыки» сложно свести к какому-то общему определению, так как он полигенетичен и представляет собой эклектическое объединение различных философских, эстетических и мифологических концепций, пропущенных через призму собственной блоковской поэтической мифологии и зависит от ее эволюции в каждый отдельный период его творчества.

Если попытаться кратко определить символику «музыки» в понимании Блока, следует сказать, что она представляется поэту символом универсума, как его первооснова и внутреннее («высшее») содержание. Посредством универсального «духа музыки» решается проблема индивидуализма в творчестве, позволяющая гармонически развиваться личному (индивидуальному началу) и сверхличному (историческому) одновременно. «Музыка» позволяет рассмотреть за дискретными историческими явлениями их истинный смысл. Такое определение блоковской концепции «музыки», основанное на письмах и критических статьях Блока совпадает с конвенциональными представлениями, сложившимися в исследовательской традиции (см., например, [Максимов 1964; Магомедова 1975]).

Отметим, что внутренним слухом к «мировой музыке» обладает только истинный художник, а художник, по Блоку, – это тот, «кто видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной; тот, наконец, кто слушает мировой оркестр и вторит ему, не фальшивя» [Блок 1962: 418]. Обобщая все вышесказанное, следует сказать, что «музыка» осмыслялась Блоком как единство, воплощающееся в триаде космического, исторического и субъективного – личного.

В настоящей работе представляется существенным обратить внимание на характер соотнесенности цикла «Арфы и скрипки» с указанной философско-эстетической концепцией на основе анализа характерных черт поэтики цикла.

II

Главной целью нашей работы является описание отдельных аспектов композиционной структуры цикла «Арфы и скрипки». Мы ставим перед собой задачу описать образно-мотивную структуру, в первую очередь, наиболее структурированных пластов интересующего нас сверхтекстового единства, а именно мини-циклов, входящих в состав «Арф и скрипок».

Вторая задача нашего исследования связана с изучением *тех уровней* организации цикла, которые *интегрируют его в художественное целое*. Мы будем анализировать звуковые образы, выступающие в функции символов, организующих цикл, а также персонажную структуру цикла, сосредотачиваясь, в основном, на образах лирического героя и героини. Отдельное исследование структуры лирического сюжета, а также пространственно-временных характеристик цикла мы считаем не целесообразным, так как эти уровни организации интересующего нас сверхтекстового единства выражены в «Арфах и скрипках» не слишком отчетливо и не поддаются, с нашей точки зрения, жесткому системному описанию.

Наша работа состоит из введения, двух основных глав («Образно-мотивная структура мини-циклов “Арф и скрипок”»; «Звуковая картина мира в цикле “Арфы и скрипки”») и заключения.

Представляется необходимым детально проанализировать мини-циклы, входящие в состав «Арф и скрипок». Этому посвящена первая глава нашей работы. Мы решили начать наш анализ с самого изученного и, тем не менее, довольно загадочного произведения, входящего в состав «Арф и скрипок», - подцикла «Мэри».

Он характеризуется продолжительной историей формирования: первый цикл под одноименным названием, отличавшийся от канонического по своему составу и количеству текстов, был опубликован в третьей книге стихов Блока «Земля в снегу», в разделе «Подруга Светлая» (1907). Туда вошли стихотворения: «Нет имени тебе, мой дальний...», «Молитва» («О жизни, догоревшей в хоре...»), «В синем небе, в темной глуби...», «Отрывок (Из Байрона)» («Бесплодные места, где был я сердцем молод...»), написанные в 1905-1906 гг. Первая публикация нового варианта цикла состоялась в 1909 году в сборнике «Италии». Затем Блок включил три стихотворения под названием

«Мэри» в четвертую книгу стихов «Ночные часы» 1911 года. Стихотворения были здесь опубликованы с небольшими изменениями.

В первой редакции третьего тома «трилогии вочеловечения» (1912) в цикле «Мэри» были объединены шесть стихотворений (три стихотворения из «Ночных часов», и три – из «Земли в снегу»). Объектом нашего анализа в работе станет самый последний вариант цикла «Мэри», созданный Блоком в 1908 г.

От анализа мини-цикла «Мэри» мы переходим к описанию особенностей поэтики мини-цикла «Три послания». Стихотворения, вошедшие в данный мини-цикл - «Все помнит о весле вздыхающем...» (1908), «Черный ворон в сумраке снежном...» (1910) и «Знаю я твое льстивое имя...» (1910) были впервые сгруппированы в цикл под названием «Три послания» в книге стихов А. Блока «Ночные часы» (1911) в разделе «Голоса скрипок». Два первых стихотворения были напечатаны уже ранее, «Все помнит о весле вздыхающем...» - в журнале «Золотое руно» за 1908 год (цикл «Пьяная весна»), а «Черный ворон в сумраке снежном...» - в «Русской мысли» за 1910 год (цикл «Страшный мир»).

«Три послания» адресованы Валентине Андреевне Щеголевой (Богуславской) – драматической актрисе, с которой Блок познакомился в 1906 году, когда она играла в театре В.Ф.Комиссаржевской. Контакты с ней поэт активно поддерживал до 1910 года.

Первая глава завершается анализом образно-мотивной структуры мини-цикла «Через двенадцать лет». В этой части нашей работы уделяется внимание основным особенностям организации художественного пространства и времени в названном мини-цикле, а также его сюжетной динамике.

В мини-цикл «Через двенадцать лет» входят восемь стихотворений: 1) «Все та же озерная гладь...», 2) «В темном парке под ольхой...», 3) «Когда мучительно восстали...», 4) «Синеокая, Бог тебя создал такой...», 5) «Бывают тихие минуты...», 6) «В тихий вечер мы встречались...», 7) «Уже померкла ясность взора...» и 8) «Все, что память сберечь мне старается...». Большинство из перечисленных стихотворений (пять первых) было написано в июне 1909 года, когда Блок находился в Бад-Наугейме. Остальные были написаны позже, в марте 1910 г.

Мини-цикл посвящен Ксении Михайловне Садовской (урожденной Островской), с которой Блок познакомился в Бад-Наугейме в мае 1897 года. Собственно, воспоминание об этом событии и послужило импульсом для создания данного мини-цикла.

От анализа основных принципов объединения стихотворения в мини-циклы в рамках «Арф и скрипок» в первой главе, мы переходим к анализу звуковой картины мира во всем цикле во второй главе.

В цикле «Арфы и скрипки», как уже отмечалось ранее, важную роль играет «музыкальная» символика. С этим связано наше решение уделить особенное внимание изучению «звуковых» образов и их функции в цикле. Для того, чтобы приблизиться к пониманию «звуковой» картины мира в «Арфах и скрипках» мы условно разделили все «звуковые» образы / символы на типы согласно их значению и функциям в цикле. Представляется также значимым проанализировать соотношение звуковых впечатлений лирического героя цикла с другими видами импрессий (визуальные, тактильные, обонятельные и т.д.). Данный подход, на наш взгляд, может привести нас к наиболее полному представлению о принципах организации образной системы цикла «Арфы и скрипки».

Глава I. Образно-мотивная структура мини-циклов в «Арфах и скрипках»

1.1. Анализ мини-цикла «Мэри»

В этом параграфе мы рассмотрим образно-мотивную структуру трех стихотворений, сгруппированных в мини-цикл «Мэри» (все три - 17 июля 1908 года) и постараемся обратить внимание на оригинальные мотивы Блока в этом цикле, в отличие от других исследователей, сосредотачивавшихся преимущественно на проблеме «чужого слова» [Голицына 1962; Спроге 1983; Минц 2000б] в нем.

Как отмечает З.Г.Минц, уже самое раннее стихотворение Блока под заглавием «Мэри» «*Пир во время чумы*» (1899) далеко отходит от произведения Пушкина (см.: [Минц 2000б: 227]). Закономерно, что с появлением в творчестве Блока текстов с аналогичным заглавием в них должен возрастать уровень оригинальности. Образ Мэри из «Арф и скрипок» самый поздний в творчестве Блока по отношению к другим одноименным образам (Мэри из «Мэри» («Пир во время чумы», 1899), Мэри из одноименного более раннего цикла (1905-1906) и Мэри – Мария из драмы «Незнакомка»), и как кажется, дальше всех отстоит от пушкинского образа. Он обильно обрастает блоковскими оригинальными мотивами.

Интересующий нас мини-цикл по сравнению с другими стихотворениями из «Арф и скрипок» отличается известной автономностью, однако внутри цикла существует более тонкая внутренняя связь образов (и, вместе с тем, их соотносительность с мотивной структурой, как всего цикла «Арфы и скрипки», так и последней части «трилогии вочеловечения»), которая позволяет «Мэри» занять свое особое место в «Арфах и скрипках» и во всей третьей книге «трилогии вочеловечения».

Приведем текст стихотворения «Опять у этой двери:

Опять у этой двери
Оставила коня
И пухом светлых перий
Овеяла меня,
И профиль прежней Мэри
Горит на склоне дня.

Опять затепли свечи,
Укрась мое жилье,
Пусть будут те же речи

Про вольное житье,
Твои высокие плечи,
Безумие мое!

Последней страсти ярость,
В тебе величье есть:
Стучащаяся старость
И близкой смерти весть...
О, зрелой страсти ярость,
Тебя не перенести!¹ [Блок 1960в: 186].

В первую очередь, нужно отметить, что «Мэри» в «Арфах и скрипках» связана с женским образом Блока «первого тома», особенно – с героиней «Стихов о Прекрасной Даме». Мы имеем в виду хорошо известный блоковский образ небесной «звезды», спустившейся на землю. Поскольку у Мэри в третьем томе стихотворений Блока есть несколько основных прецедентных образов в творчестве поэта (Мэри из стихотворения «Мэри» («Пир во время чумы», 1899), Мэри из одноименного цикла в «Земле в снегу» (1905-1906) и Мэри-Мария из драмы «Незнакомка»; 1906), то мы можем говорить о внутренней генетической связи образов.

Мэри из первого стихотворения цикла более всего сближается с «падучей девой-звездой» - Незнакомкой. Их сопрягают два взаимосвязанных мотива: мотив «страсти» (или «яростной страсти» в цикле «Мэри») и «падучести» (о том, что Мэри – «падшая», может сигнализировать эпитет «*прежняя*» по отношению к Мэри в первом стихотворении).

В контексте идентификации Мэри важен образ «*перий*» в первой строфе («И пухом светлых *перий* / овеяла меня...»). Интересна параллель, завязанная на перекличке рифм в цикле Блока и у Пушкина в «Пью за здоровье Мэри» (1830). Данная рифмовка представляет собой инвариантную цепочку рифм с одним расходящимся звеном: «Мэ/ери – двери – потери(е)», и отличающийся компонент - у Пушкина – «пери», у Блока – «перий»². Такая усложненная проекция, точнее со-противопоставление позволяет образу Блока ассоциироваться с персидским мифологическим образом

¹ В своем анализе мы используем последний авторизованный вариант цикла 1921 г., как он представлен в ПСС Блока 1960-1963 гг. Для удобства все ссылки унифицированы по этому собранию сочинений, воспроизводящему цикл по прижизненному «каноническому» изданию.

² Лексическая параллель приводится Л.В. Спроге, которая сравнивает цикл «Мэри» Блока с «Пью за здоровье Мэри» Пушкина на фонологическом и лексическом уровнях, однако исследовательница не ставила перед собой задачи прокомментировать, возникающие при таком сопоставлении мотивные корреляции (см.: [Спроге 1983: 111]).

фантастического существа - пери. Архаическая форма «перий» (родительный множественного числа) может соотноситься и с «траурными перьями» из стихотворений, развивающих ту же тему, что и стихотворение «Незнакомка»:

И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с *траурными перьями*,
И в кольцах узкая рука [Блок 1960б: 185];

ср. также в стихотворении «Там дамы щеголяют модами» (из цикла «Город»):

Вздыхая древними поверьями,
Шелками черными шумна,
Под шлемом с *траурными перьями*
И ты вином оглушена? [Там же: 187].

Эта ассоциация реализуется в контексте мотива смерти в последней строфе: «*стучащаяся старость / и близкой смерти весть...*» [Блок 1960в: 165].

Таким неявным образом в цикл может вводиться траурная тематика, которая раскроется во всей силе во втором стихотворении цикла «Жениха к последней двери...». Мотив «земной» страсти все в том же стихотворении, сближающий Мэри с Незнакомкой из одноименной драмы, специфически разрешается в последней строфе первого стихотворения:

Последней страсти ярость,
В тебе величье есть:
Стучащаяся старость
И близкой смерти весть...
О, зрелой страсти ярость,
Тебя не перенести! [Там же].

Блоковская Мэри перестает быть «светлым», «нежным» и «мечтательным» ангельским созданием, как в стихотворении 1899 года:

Ты отличишь ее на пире.
Сидит задумчиво она,
И взор витает в ясном мире,
В далеком царстве грез и сна [Блок 1960а: 422].

или в цикле 1905-1906 гг. под таким же названием, где Мэри характеризуется как «дальная», «светлая», «благодарная»: «О *дальной* Мэри, *светлой* Мэри, / В чьих *взорах* – свет, в чьих косах – мгла» [Блок 1960б: 119-120], саму себя героиня называет «задумчивой»:

Ты подходил к стеклянной двери
И там стоял, в саду маня
Меня, *задумчивую* Мэри,
Голубоокою меня [Блок 1997: 21].

В каноническом варианте мини-цикла с аналогичным названием образ Мэри сливается с тем образом стихийной страсти, от которой герой пытается отгородиться. Приведем несколько примеров из других стихотворений цикла «Арфы и скрипки»:

И те же ласки, те же речи,
Постылый трепет жадных уст,
И *примелькавшиеся* плечи...
Нет! Мир бесстрастен, чист и пуст! [Блок 1960в: 160].

В том же стихотворении:

Я шлю лавину тем ущельям,
Где я любил и целовал! [Блок 1960в: 160].

Ср. также:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем-твоих *поцелуев бред*,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет! [Блок 1960в: 163].

В последнем примере также сближается признак «кометности», характеризующий небесную деву-звезду, с мороком цыганских песен как со стихией демонической страсти. В таком контексте последние строки второй строфы «*Твои высокие плечи, / безумие мое!*» [Блок 1960в: 165] соотносятся с «примелькавшимися плечами» из приведенного примера и с «постылостью» всех проявлений «зрелой страсти». Добавим к тому же, что образ «плеч» является в цикле «Арфы и скрипки» частотным элементом описания земной страстной женщины, помимо уже приведенных примеров, добавим несколько: «черный бархат на *смуглых плечах*» [Блок 1960в: 162], «когда воздушный свой наряд / ты с *плеч покатых* опускала» [Блок 1960в: 164]. В общей системе цикла образ «плеч» становится показателем причастности героини как миру «высокому» (например, упоминание крыльев за плечами), так и «земному» («страстному») (как в приведенных примерах).

Знаковой становится чередующаяся рифмовка: «(страсти) ярость»-«(стучащаяся) старость»-«(страсти) ярость». Нужно отметить важную фонологическую связь, скрепляющую эти конструкции. Чередование антитетичных образов оказывается здесь главным принципом, который, как кажется, выходит за рамки цикла «Мэри» и

распространяется на весь цикл «Арфы и скрипки» (бинарная оппозиция задана уже в названии) и с бóльшим количеством оттенков – на всю «трилогию вочеловечения» (хорошо известен авторский механизм организации циклов Блока в книги с их противопоставлением как «тезы» и «антитезы», где третья книга «трилогии» - синтез, в котором слиты «теза» и «антитеза»).

Эмоциональная напряженность образа лирического героя создается за счет внутреннего конфликта страсти и старости. Мотив мучительного отречения лирического героя от страсти отчетливо прослеживается, например, в цикле Блока «Итальянские стихи» (1909) из третьей книги «трилогии вочеловечения». Помимо того, что этот мотив имеет под собой трагическую биографическую основу¹, он является определенной творческой программой поэта и связан с построением образа лирического героя в творчестве конца 1900-х гг.²

Приступая к разговору о ключевых образах второго стихотворения интересующего нас цикла, стоит согласиться с Л.В.Спроге, которая считает его сюжетным переосмыслением «Нет имени тебе...» из цикла «Мэри» 1905-1906 гг., которое, по мнению исследовательницы, легло в основу лирического сюжета нового цикла [Спроге 1983: 112]. Нам кажется, что первый и второй составы цикла «Мэри» находятся в более сложных полилогических отношениях, не только на сюжетном, но и на мотивном уровнях. Но прежде чем определить отношение двух циклов друг к другу, следует уточнить структуру некоторых важных, на наш взгляд, образов. Приведем текст второго стихотворения мини-цикла:

Жениха к последней двери
Проводив,
О нежданной потере
Погрустив,
Встала Мэри у порога,
Грустно смотрит на дорогу,
Звезды ранние зажглись,
Мэри смотрит ввысь.

Вон о той звезде далекой,

¹ О биографической основе этих коннотаций образа «я» см., напр.: [Орлов 1997].

² Появление такой творческой программы Л.Л. Пильд видит в стремлении Блока «создать образ «чистого поэта», дистанцирующегося от чувственности, <...> «свидетеля»». Исследовательница пишет также о влиянии лирики Фета на развитие проблематики «старость» - «неосуществимость страсти», где особенно важную роль играет разница в возрасте между лирическим героем (поэтом) и героиней [Пильд 2010: 498].

Мэри, спой.
Спой о жизни одиноко
Прожитой...
Спой о том, что не свершил он,
Для чего от нас спешил он
В незнакомый тихий край,
В песнях, Мэри, вспоминай...

Тихо пой у старой двери,
Нежной песне мы поверим,
Погрустим с тобою, Мэри. [Блок 1960в: 165-166]

Как мы уже заметили, говоря о траурной символике, в первом стихотворении развиваются некоторые образы, которые в следующем стихотворении вырастают до уровня лирического сюжета. Так, например, заданные в первом тексте символы «дверь», «конь», и возможно, «перья», во втором стихотворении цикла с эксплицитно выраженной брачной символикой, концентрирующей вокруг образа жениха, выстраиваются в свадебный сюжет [Левинтон 1975]. В ретроспективном толковании первой строфы первого стихотворения «светлые перья» могут связываться и с невестой – «лебедушкой». Это довольно частая фольклорная параллель в творчестве Блока, например, отчетливо прослеживается в «Песне судьбы» (1908): *«Как завидел добрый молодец лебедь белую, загорелся весь. Говорит он белой лебеди: а и станешь ли, лебедь белая, молодой женой добру молодцу?»* [Блок 1961: 138].

Во втором стихотворении цикла, очевидно, описывается ситуация «негаданной потери» жениха с актуализацией сопряженных с брачной тематикой фольклорных образов («дверь», «порог», «дорога»), которые, в свою очередь, в блоковской мифологии часто сближаются с похоронной обрядной символикой, а тема брака, соответственно, связывается с темой смерти [Левинтон 1975].

Стихотворение примыкает к балладной традиции, об этом свидетельствуют его тематика, повествование от третьего лица и метрико-ритмические особенности этого текста, сходные, особенно в начале стихотворения, с размером «Светланы» Жуковского. Вспомним также Светлану Блока из стихотворения «Ночь на новый год» (1901), которая обнаруживает определенное сходство с интересующим нас образом (см. об этом [Топоров 2003: 590-591]): «Душа задумчивой Светланы / Мечтой чудесной смущена...» [Блок 1960а: 154] и «Молчалива и грустна / Милая Светлана» [Жуковский 2008: 32]. Те же черты находим в стихотворении «Мэри» 1899 года:

Ты отличишь ее на пире.

Сидит задумчиво она,
И взор витает в ясном мире,
В далеком царстве *грез* и сна [Блок 1960а: 422].

В строках второго стихотворения *«Звезды ранние зажглись, / Мэри смотрит ввысь. / Вон о той звезде далекой, / Мэри, спой»* [Блок 1960в: 166] в образе звезды выступает умерший и возродившийся (на небе) жених. В первой редакции цикла, в стихотворении «Нет имени тебе, мой дальний» у героя нет имени именно потому, что он «дальний» - неземной. В драме «Незнакомка» у героини также нет имени пока она «звездой в пространствах плыла»: *«в небе, среди звезд, не носила имени я...»* [Блок 1961: 89].

Таким образом, герои уподобляются друг другу¹. Звезда Мария и поэт, который ее «поет», как бы меняются местами. Характерно и то, что уходящий герой в названном стихотворении первой редакции подходит к стеклянной двери («Ты подходил к стеклянной двери» [Блок 1997б: 21], а Мэри в «Незнакомке» перед тем как превратиться снова в звезду, стоит какое-то время у окна. Принцип тождественности и сюжетной подстановки очень важен в цикле Мэри в построении образов героев, уподобляющихся друг другу. Обратим внимание на то, что во втором стихотворении цикла Мэри предлагается петь «о звезде далекой», а в третьем стихотворении поют о Мэри: *«Мы о Мэри грустим и поем»* [Блок 1960в: 166].

Стихотворение вызывает ассоциации и с драмой «Песня судьбы», над которой Блок работает в 1907 -1908 гг. Образ жениха проецируется на Германа в драме (ср.: *«для чего от нас спешил он / в незнакомый, тихий край...»* [Там же]), а образ грустящей Мэри у «старой двери» можно соотнести с образом Елены. Значимым символом становятся свечи из первого стихотворения цикла, которые в сюжете драмы несут важное символическое значение брачной тематики как «венчальные свечи» и ассоциируются с уютом, домом и храмом. В драме «Песня судьбы» (как и в интересующем нас первом стихотворении) образ «коня» ассоциируется с «вольным житьем» из второй строфы этого же стихотворения и связывает образ Мэри также с образом Фаины из «Песни судьбы». Итак, образ Мэри амбивалентен: с одной стороны, это ангел в «светлых перьях», небесная звезда, с другой - вольная, страстная девушка

¹Изоморфность героев Блока не раз отмечалась исследователями. См., напр.: [Минц 1975: 51].

(похожая на цыганку в духе блоковской поэтической мифологии; ср. в «Песне судьбы»: *«Высокая мечта – цыганкой стала!»* [Блок 1961: 129]).¹

Приводим текст стихотворения «Косы Мэри распущены»:

Косы Мэри распущены,
Руки опущены,
Слезы уронены,
Мечты похоронены.

И рассыпалась грусть
Жемчугами...
Мы о Мэри твердим наизусть
Золотыми стихами...

Мы о Мэри грустим и поем,
А вверху, в водоеме твоём,
Тихий господи,
И не счесть светлых рос,
Не заплесть желтых кос
Тучки утренней. [Блок 1960в: 166].

Приступая к описанию третьего стихотворения нужно отметить, что мини-цикл «Мэри» выстроен по принципу восходящего напряжения, отмеченному ранее в исследовательской традиции как характерному для творчества А. Блока [Правдина 1975: 41]. Завершающее цикл стихотворение «Косы Мэри распущены» в ритмическом и, соответственно, в эмотивном отношении гораздо более сложное, неровное образование. Однообразие рифмовки (особенно первая строфа – монорим), параллелизм синтаксических конструкций, объединенный с «гадальной» ритуальной лексикой: «косы», «руки», «слезы», «мечты», «тучки», «жемчуга»,² - все это роднит последнее стихотворение со стилистикой заговоров, заклинаний – «темными» «народными порождениями» [Блок 1962: 37], привлекавшими внимание Блока.

Сплошная глагольная рифмовка в первой строфе укрепляет ощущение напряженности, которое усиливается за счет причастных форм глаголов совершенного вида: «распущены», «опущены», «уронены», «похоронены», не говоря уже о семантическом их наполнении. Напряженность подкрепляется разговорными архаичными формами глаголов «не счесть», «не заплесть» из последней строфы в

¹Вспомним, что образы «цыганки» и «скрипки» в творчестве Блока соединены семантическим полем страсти, что важно для соотношения «Мэри» с циклом «Арфы и скрипки» как сверхстиховым единством.

² Видеть жемчуга во сне в народном представлении - к слезам. См.: [Сахаров 1841].

характерной для заговоров отрицательной форме: «И *не счесть* светлых рос, / *Не заплесть* желтых кос...» [Блок 1960в: 166].

Все описанные особенности структуры текста воплощают идею Блока о психологической и эстетической действенности народного «темного» обрядного магического слова. Заданная первыми стихотворениями минорная, траурная тональность доходит до максимального напряжения в последнем стихотворении цикла.

Нужно отметить несколько элементов, названных литературоведами «пушкинскими», в последнем стихотворении цикла «Мэри»: «Мы о Мэри твердим наизусть / *золотыми* стихами...» [Блок 1960в: 166]. Эпитет «*золотые*», описывающий «*стихи*», осмысливается как отсылка к поэтическому наследию Пушкина и литературной традиции в целом (см.: [Спроге 1983: 113]). Образ «желтых кос» Мэри («Не заплесть *желтых кос*...» [Блок 1960в: 166]), принято считать косвенной отсылкой к образу Мери Пушкина, и в контексте его «Пира во время чумы» отождествлять с указанием на национальность героини (ср. «Ненавижу/ волос шотландских *эту желтизну*» [Пушкин 1978: 354]). Однако частотность эпитета «золотой» в цикле «Арфы и скрипки» заставляет обратить внимание на его семантику в других текстах Блока, например, в стихотворении «И я любил. И я изведаль...»:

...Их было много...Что я знаю?
Вспоминанья, тени сна...
Я только странно повторяю
Их *золотые* имена [Блок 1960в: 160].

Здесь эпитет «золотые» относится к снам, воспоминаниям, чему-то прошедшему. Еще один пример, актуализирующий контекст сна и «таинственного», находим в стихотворении «Душа! Когда устанешь верить?»:

Весна, весна! Она томна,
Как тайна приоткрытой двери
В кумирню *золотого* сна...[Блок 1960в: 159].

Ср. также в стихотворении «Я пригвожден к трактирной стойке»:

Бубенчик под дугой лепечет
О том, что счастье прошло...

И только сбруя *золотая*
Всю ночь видна...Всю ночь слышна... [Блок 1960в: 168].

Последний пример употребления эпитета достаточно устойчив уже в поэтической речи первой половины XIX в., однако для нас важен контекст, который переключает нас в регистр воспоминаний, и скорее всего вид и звук *сбруи* относятся к ряду прошедших «счастливых» воспоминаний героя.

В статье 1906 года «Поэзия заговоров и заклинаний» Блок писал о том, что «только постигнув древнюю душу и узнав ее отношения к природе, мы можем вступить в темную область гаданий и заклинаний», - «с ними вся область народной магии и обрядности, оказались тою рудою, где блещет *золото* неподдельной поэзии; тем *золотом*, которое обеспечивает и книжную «бумажную» поэзию – вплоть до наших дней» [Блок 1962: 37]. Как нам кажется, в сочетании с той стихотворной формой, в которой поэт пишет о Мэри, метафора «золотые стихи» может отсылать к представлению о старых, написанных древним языком текстах, с которыми у автора (и предполагаемого читателя) связаны таинственные ассоциации (т.е., возможно, Блок подразумевает здесь тот корпус текстов, который принято считать фольклором)¹.

Некоторые существенные для образа Мэри пушкинские коннотации, присутствующие в ранних стихотворениях о Мэри, в третьей книге «трилогии» естественно и органично подменяются символикой и образностью самого Блока. Так, например, исчезнувший из цикла еще в первой редакции и являвшийся ранее смыслообразующим мотив пира, входил в конфликтные, антитетические отношения с образом «задумчивой» Мэри. В цикле «Арфы и скрипки» этот мотив является частотным (иногда он также подменяется мотивом бала, функция которого в поэтическом мире Блока рассматриваемого периода близка функции мотива пира). Ср., напр.: «Не венчал мою голову траурный лавр / В эти годы *пиров* и скорбей» [Блок 1960в: 178]; ср. также:

И неужели после *бала*
Твой не лукавил томный взгляд,
Когда воздушный свой наряд
Ты с плеч покатых опускала,
Изведав танца легкий яд? [Блок 1960в: 164];

ср. также близкий по семантике образ «разгульного веселья»:

¹Автор работы понимает, что такая интерпретация данной лексемы не претендует на объективную истинность, тем не менее, нам кажется не совсем справедливым закрепившееся в исследованиях, мнение о сознательной поэтической отсылке к Пушкину, или более широкой литературной традиции.

«Всё б тебе желать веселья,
Сердце, золото мое!
От похмелья до похмелья,
От приволья вновь к приволью –
Беспечальное житье!

Но низка земная келья,
Бледно золото твое!
В час *разгульного веселья*
Вдруг намашет страстной болью,
Черным крыльем воронье...» [Блок 1960в: 173].

Образ «разгульного веселья» здесь тесно связан с художественным пространством и образностью цикла «Страшный мир» с его взаимозаменяемыми образами «буйного пира» [Блок 1960в: 35], «безумного и дьявольского бала» [Блок 1960в: 10], «дикого танца масок и обличий» [Блок 1960в: 15], (ср. «Всё только – продолженье *бала*, / Из света в сумрак переход...» [Блок 1960в: 21]), где он имеет то же негативное («дьявольское») значение (это обязательный ситуативный фон в ключевых произведениях цикла «Страшный мир», например, в таких важных стихотворениях под говорящими названиями, как: «Песнь ада» и «Пляски смерти»).

Отметим, что мотив пира именно с такой коннотацией встречается в творчестве Блока уже в нескольких стихах 1902 года: «Тебя я встречу где-то в мире, / <...> / На страшном, на последнем *пире*...» [Блок 1960а: 214] (ср. «В чужбину по гудящей стали...»: «Теперь я знаю: где-то в мире, / За далью каменных дорог, / На страшном, на последнем *пире* / Для нас готовит встречу бог» [Блок 1960а: 358], проявляясь также иногда как средневековый «кровавый пир» («Трижды красные герольды, / На *кровавый* звали *пир*!» [Блок 1960б: 228]) в цикле «Снежная маска», но полного развития этот мотив достигает в цикле «Страшный мир». Впервые в творчестве Блока этот мотив появляется, по-видимому, в стихотворении «Мэри» («Пир во время чумы», 1899): «Ты отличишь ее на *пире*. Сидит задумчиво она...» [Блок 1960а: 422].

Связь цикла «Арфы и скрипки» с хронотопом «Страшного мира» осуществляется не только посредством общего мотива пира, но также она просматривается между ними на уровне более мелких, и с первого взгляда, возможно незаметных, текстовых элементов. Так, например, особенно значимой является лексическая переключка двух стихотворений из «Страшного мира» и «Арф и скрипок», выраженная субстантивированным наречием «никогда», которое выделено А. Блоком в обоих циклах курсивом:

«Страшный мир»: «Всё отойдет навек, настанет *никогда*,
Когда ты крикнешь: *Да!*» [Блок 1960в: 56].

«Арфы и скрипки»: «Прошли, прошли года,
Прости, бессмертный дух,
Мятежный взор и слух!
Настало *никогда*» [Блок 1960в: 179].

Таким образом, на лексическом уровне стихотворений, вошедших в циклы «Арфы и скрипки» и «Страшный мир» задаются точки эмоционального напряжения между двумя циклами. При этом, если в цикле «Страшный мир» это угрожающее «*никогда*» только предсказывается, то в «Арфах и скрипках» оно наступает без возможности возврата, или каких-либо изменений и условий (ср. «когда» в значении «если» в первом примере). Отметим и то, что первое стихотворение канонического варианта цикла «Страшный мир», написано значительно позже (1914) второго (1909) – из «Арф и скрипок». Из этого следует, что отмеченная перекличка не может объясняться простой хронологической последовательностью создания стихотворений, а несоответствие датировки с порядком стихотворений в книге подчеркивает значимость описанной связи между циклами и повышает функциональную нагруженность, выражающих ее средств.¹

Сходство целого ряда характеристик художественного пространства и персонажной структуры в «Мэри» и других стихотворениях цикла «Арфы и скрипки», параллелизм в построении характеров лирических персонажей, а также тематические и сюжетные параллели мини-цикла «Мэри» с другими текстами «Арф и скрипок» - все это позволяет говорить, что интересующий нас мини-цикл образует с остальными стихотворениями «Арф и скрипок» известное единство.

Хотелось бы также заметить, что сложный многоплановый и полигенетичный образ звезды (вифлеемской звезды / богородицы / Марии / Мэри), восходящий, как уже отмечалось, к первому сборнику стихов Блока «Стихи о Прекрасной Даме» и коренящийся в мифопоэтической структуре «Мэри», вводится в цикл «Арфы и скрипки» в первом стихотворении, открывающем цикл, и тем самым подготавливает читателя к появлению определенного женского образа в цикле:

¹Сходное положение высказывалось В.А. Сапоговым по поводу особого порядка стихотворений в цикле. Ученый писал о значении нарушения хронологического порядка при циклизации стихотворений как о приеме, подчеркивающим внутреннюю структуру композиции цикла и акцентирующем внимание на системных связях внутри цикла [Сапогов 1980: 91].

«И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на мосту
Смотреть в такую *глубину*,
В такую *высоту*» [Блок 1960в: 158].

Обратим внимание на взаимную соотнесенность образов «высоты» и «глубины» (некоторого водного пространства) в этом стихотворении. Сходная особенность композиции пространства наблюдается в мини-цикле «Мэри» в стихотворении «Косы Мэри распущены»:

«А *вверху*, в водоеме Твоем,
Тихий Господи,
И не счесть светлых рос...» [Блок 1960в: 166].

В данном случае «глубина» и «высота» как бы сливаются в некоторое целое. Принцип зеркальности художественного пространства, бинарный, двоящийся образ мира, представленный в этих примерах и являющийся важным для цикла «Мэри», также играет важную роль в художественной структуре всего цикла «Арфы и скрипки». Сходная пространственная организация обнаруживается и в некоторых других стихотворениях цикла «Арфы и скрипки», например, в «Трех посланиях», о чем речь пойдет в следующем параграфе.

Остается отметить самостоятельность и оригинальность нового образа Мэри при сохранении генетической связи с Пушкиным, и связанной с его именем в русской культуре, английской поэтической традицией, а также с другими более ранними (одноименными) произведениями самого Блока.

Выскажем предположение, что в последующей поэтической традиции русские поэты, обращавшиеся к образу Мэри (ср., напр., образ «ангела Мэри» Мандельштама из стихотворения «Я скажу тебе с последней...»: «*Ангел Мэри*, пей коктейли, / Дуй вино» (1931) [Мандельштам 1994: 45] и Мэри-арфистки из «Лета» (1930) Пастернака: «И это ли происки *мэри арфистки*, / Что рока игрою ей под руки лег / <...> / Бессмертья, быть может, последний залог» [Пастернак 2008: 259]), делали это, опосредованно через образ, развитый Блоком, а не напрямую из Пушкина (или тем более Дж. Вильсона). Однако пока нельзя с полной уверенностью говорить о том, какой именно образ Мэри (из какого произведения Блока) мог оказать влияние на определенные произведения других авторов. Этот вопрос, как и само предположение о влиянии образа блоковской

Мэри на одноименные образы у русских поэтов (иногда и прозаиков, как в случае с П. Муратовым [Муратов 1923]), ставит перед нами некоторые новые перспективы исследования, которые, будут решены в последующих наших работах.

Хотелось бы также рассмотреть в будущем соотношение аналогичных, но не идентичных имен, интересующих нас персонажей (буквы «е» и «э» ср. Мери Пушкина и Мэри Блока). В статье «Откуда эта Диотима» А.К. Жолковский задавался этим вопросом именно в контексте пастернаковского «Лета». Исследователя интересовало, почему Мэри у Пастернака стала Мэри (вместо пушкинской Мери), и почему она арфистка [Жолковский 2006].

1.2. О поэтике мини-цикла «Три послания»

Переход от анализа мини-цикла «Мэри» к анализу другого, входящего в «Арфы и скрипки» мини-цикла «Три послания», является для нас осознанным, и как нам кажется, логичным шагом.

Такая последовательность анализа мотивирована, во-первых, хронологической близостью двух циклов («Мэри» - 1908, «Три послания» - 1908-1910), а во-вторых, несмотря на то, что цикл «Три послания» адресован реальному лицу (В.А. Щеголевой) и в его основе лежит автобиографическое событие, описанное нами во введении (с. 13), они обнаруживают более глубокую внутреннюю связь - на мотивном и тематическом уровнях.

К тому же некоторая близость «Трех посланий» и «Мэри» основывается на тематической и мотивной связи со всем циклом «Арфы и скрипки», а также на известной соотнесенности образов обоих циклов со стихотворениями «Страшного мира» и «Возмездия», писавшимися Блоком отчасти одновременно с интересующими нас текстами¹.

Приведем текст первого стихотворения цикла:

1

Все помнит о весле вздыхающем
Мое блаженное плечо...
Под этим взором убегающим
Не мог я вспомнить ни о чем...

Твои движения несмелые,
Неверный поворот руля...
И уходящий в ночи белые
Неверный призрак корабля...

И в ясном море утопающий
Печальный стан рыбацких шхун...
И в золоте восходном тающий
Бесцельный путь, бесцельный выюн...

28 мая 1908 [Блок 1960в: 162]

Начиная анализ первого стихотворения из «Трех посланий» отметим здесь зеркальность структуры художественного пространства, о которой мы уже писали в

¹Именно в этот период (1908), по свидетельству А. Белого, в сознании Блока зарождается отчетливое представление о художественном пространстве «Страшного мира» (см.: [Белый 1923: 34]).

предыдущем параграфе, анализируя цикл «Мэри». Отмеченная особенность реализуется как со-противопоставление образов «верха» (неба) и «низа» («водоема») (в данном случае – моря), которые, при явной антитетичности, являются часто ценностно и функционально тождественными в поэтическом мире Блока: «И в ясном море утопающий / <...> / И в золоте восходном тающий» [Блок 1960в: 162]. Те же характеристики пространства реализуются в «Мэри», как было показано выше: «А *вверху*, в водоеме твоём, / Тихий господи...» («Косы Мэри распущены...») [Блок 1960в: 166]. О том, что «водоем» «вверху» - это не просто метафора неба, а именно установка на описание пространственного единства свидетельствуют сходные образы в других стихотворениях Блока, например, уже в открывающем цикл «Арфы и скрипки» стихотворении (также упоминавшемся в предыдущем параграфе) «Свирель запела на мосту»:

И ангел поднял в высоту
Звезду зеленую одну,
И стало дивно на *мосту*
Смотреть в такую *глубину*,
В такую *высоту* [Блок 1960в: 158].

В данном стихотворении образ «моста» является основой для противопоставления «глубины» и «высоты», а параллелизм конструкций с одним глаголом (сказуемым) формирует их функциональную тождественность. Этот пример тем очевиднее, что речь в нем идет о звезде, которая, будучи наверху, в «высоте», отражается в воде под мостом - «глубине» и тем самым связывает противопоставленные двух составляющие универсума. Отметим, что как в стихотворении «Свирель запела...», так и в первом стихотворении из «Трех посланий» описанные образы связаны с определенной структурой строфы.

Так, образы, описывающие пространство располагаются в параллельных рифмующихся строках (не обязательно в рифменных позициях, но часто в схожих синтаксических позициях), после каждой из них следуют тождественные в смысловом и формальном (синтаксическом) отношении строки. При этом строки, разделяющие стихи с описанием художественного пространства, представляют собой некоторую оценку изображаемой в тексте реальности:

И в ясном море утопающий
Печальный стан рыбацких шхун...
И в золоте восходном тающий

Бесцельный путь, бесцельный выюн... [Блок 1960в: 162];

ср. в «Свирель запела на мосту...»:

...И под мостом поет вода:
Смотри, какие быстрины,
Оставь заботы навсегда,
Такой прозрачной *глубины*
Не видел никогда...
Такой глубокой *тишины*
Не слышал никогда... [Блок 1960в: 158].

В данном случае «тишина» воспринимается как некоторый противопоставленный «глубине» образ - как «верх» (небо), из-за повторяющегося чередования слов «глубина» - «высота» в одинаковых позициях (в данном стихотворении – в рифменных).

Однако то, что прямая номинация неба теряется во второй строфе стихотворения (см. пример выше) свидетельствует о слитности, недифференцированности характеристик художественного пространства.

Таким образом, принципы композиции пространства в обоих стихотворениях («Свирель запела...» и «Все помнит о весле вздыхающем») оказываются сходными. Приведем еще несколько примеров функциональной тождественности образов «верха» и «низа» («глуби» и «выси»): «Ты идешь. Над храмом, над нами - / Беззакатная *глубь и высь*» [Блок 1960а: 253], «*Вышина. Глубина. Снеговая тишь*» [Блок 1960б: 213]. В последнем примере также в образе «тишины» как бы контаминируются образы «вышины» и «глубины». Отметим, что в стихотворении «Все помнит о весле вздыхающем....» зеркальность пространства на формальном уровне стиха подкрепляется некоторой, пользуясь терминологией Ю.И. Левина, симметричностью композиции стиха [Левин 1998: 268-275]. В первой и последней строфе стихотворения есть общие рифмы (1-а(б)а(б); 3-а(е)а(е)): вздыхающем – убегающим (в первой), утопающий - тающий (в последней), что создает впечатление зеркальной симметрии относительно центральной строфы.

Обратимся теперь к персонажной структуре цикла.

В первой строфе встречается метонимический образ «плеча», характеризующий героя. Важность этого образа для всего цикла «Арфы и скрипки» отмечалась нами в предыдущем параграфе; в мини-цикле «Мэри» эта метонимия указывала одновременно на страстность / невинность героини. Здесь же («Все помнит о весле вздыхающем / Мое

блаженное плечо...» [Блок 1960в: 162]) речь идет о плече лирического героя, и, по-видимому, этот образ должен нести другую смысловую нагрузку. Однако дальнейший текст стихотворения накладывает свой смысловой ореол на эти строки, и словосочетание «блаженное плечо» приобретает двойственную семантику. В последней строке первой строфы вводится мотив беспамятства, важный для концептуальной структуры циклов «Страшный мир» и «Возмездие», на что уже обращали внимание исследователи [Минц 1999: 199-202].¹ Отметим важность данного мотива и для внутренней структуры «Арф и скрипок». Этот мотив становится одним из ведущих в мини-цикле «Через двенадцать лет». В таком контексте «убегающий» «взор» из первой строфы («...Под этим *взором убегающим* / не мог я вспомнить ни о чем...» [Блок 1960в: 162]), рифмуясь с «утопающий» и «таящий» из последней строфы приобретает значение полусуществующего, ненастоящего.

Немного забегаая вперед, нужно сказать, что метонимическая характеристика героини в третьем «послании» («Знаю я твое *льстивое имя*...» [Блок 1960в: 163]) и косвенные метафорические ее характеристики во втором («...твоих *поцелуев бред*, / *Темный морок* цыганских песен...» [Блок 1960в: 163]), а также образ «убегающего взора» соотносятся с некоторыми ключевыми мотивами цикла «Страшный мир» («лживость», «обманчивость») (см.: [Минц 1999: 189]). *Все сказанное заставляет воспринимать героиню в ряду образов страстной любовницы, цыганки и т.п., наделенных признаком «губительной страсти».*

Однако, следует отметить, что сходные образы в различных по своей концептуальной направленности циклах приобретают разное значение. Так, скорее, осуждаемая лирическим героем «страсть» в «Страшном мире» в цикле «Арфы и скрипки» приобретает амбивалентную оценку. В данном стихотворении герой и рад дарующей творческое вдохновение «страсти» (ср. восторженное восклицание «Валентина, звезда, мечтанье» [Блок 1960в: 163]), и одновременно ощущает опасность, исходящую от нее из-за той разрушительной силы, которая в ней заложена («страшный мир», «бред», «морок» [Там же]).

¹Характерно также использование в стихотворении отрицательного местоимения «ничего» (в форме «ни о чем»), что, по мнению З.Г. Минц, является одним из признаков нивелирования любых границ и противопоставлений, устанавливается «хаос», «энтропия»: «Страшный мир» и мир «Возмездия» - «это мир, где все равно всему, мир однообразия, снятых оппозиций – мир хаоса, энтропии. <...> Отсюда же особая важность местоимений типа «все», «всё», «никто», «никогда» и т.п.» [Там же: 193].

Вторая строфа первого стихотворения представляет собой его смысловой центр, или условно - его сюжетную завязку, так как в ней описывается лирическая ситуация, которая приводит к определенным последствиям, описанным в последней строфе. Таким образом, три строфы первого стихотворения делятся по своей *композиционной роли* на лирическое введение, лирические завязку и развязку (или последствия основной части).¹ Вторая строфа как бы подготавливает ситуацию метфорического «утопания» (в последней строфе), которая амбивалентно распространяется и на «печальный стан рыбацких шхун» и на лирических героев стихотворения и может превратиться в «утопание» реальное [Блок 1960в: 162] (вторая, третья строфы):

*Твои движения несмелые,
Неверный поворот руля...
И уходящий в ночи белые
Неверный призрак корабля...*

*И в ясном море утопающий
Печальный стан рыбацких шхун...
И в золоте восходном тающий
Бесцельный путь, бесцельный выюн...*[Блок 1960в: 162].

В приведенных строфах следует отметить преобладание апофатических эпитетов: *несмелые*, *неверный* (дважды), *бесцельный* (дважды). Последний тип эпитета Жирмунский, на примере творчества В. Брюсова, называет «бесконечным» и закрепляет за ним функцию средства выражения сверхнапряженного любовного экстаза, как в общем и любого другого ощущения в крайнем, чрезмерном проявлении, - что роднит символистов, по мнению исследователя, с немецкими романтиками [Жирмунский 1977: 171].

Во втором стихотворении «Трех посланий», написанном в 1910 году (на два года позже первого), мы обнаруживаем несколько мотивов, пересекающихся с мотивной структурой блоковского цикла «Страшный мир». Это закономерно, так как в это время поэт создает большинство своих текстов, позднее вошедших в этот цикл. Приведем текст стихотворения:

Черный ворон в сумраке снежном,
Черный бархат на смуглых плечах.
Томный голос пением нежным

¹Эти определения носят, конечно, достаточно условный характер и не представляют собой точную функциональную классификацию частей стихотворения, однако композиционная структура этого стихотворения является довольно четкой.

Мне поет о южных ночах.

В легком сердце – страсть и беспечность,
Словно с моря мне подан знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак.

Снежный ветер, твое дыханье,
Опьяненные губы мои...
Валентина, звезда, мечтанье!
Как поют твои соловьи...

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем – твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет!

Февраль 1910 [Блок 1960в: 162-163]

Героиню стихотворения «Черный ворон в сумраке снежном...», безусловно, можно сравнить с образом Мэри из одноименного цикла, которому, как мы показали в предыдущем параграфе, присущ амбивалентный характер. Образ Валентины также двойственен. Она уподоблена, с одной стороны, «звезде» и «мечтанью», с другой стороны, – комете. Уподобление героини «звезде» сближает ее с «небесной» ипостасью героини в лирике Блока.

Однако общий семантический контекст стихотворения (и всего цикла «Три послания») позволяет говорить о большей близости женского образа в интересующем нас стихотворении земной, «страстной» ипостаси героини.

Мотив «снега» (ср.: «сумрак *снежный*», «*Снежный* ветер, твое дыханье» [Блок 1960в: 162-163]) в этом стихотворении связан с целым рядом блоковских героинь, а вернее с определенным их типом, - он отсылает, в первую очередь, к художественному пространству драмы «Незнакомка» и ее героине (ср. « В воздухе порхает и звездится *снег*» [Блок 1961: 82]), драме «Песня судьбы» (с ее героиней Фаиной), а также, безусловно, к циклам «Снежная маска» (ср. «снежная мгла» [Блок 1960в: 212] и «сумрак снежный» [Блок 1960в: 162]) и «Фаина» из второго тома «трилогии».¹

Итак, первая строфа стихотворения вводит при помощи перифраза образ героини и закрепляет за ней определенные устойчивые признаки, что для Блока важнее прямой номинации героини. Она описывается через ключевые (метонимические) детали,

¹Ср. также описание героини в «Снежной маске», где частотным оказывается эпитет «снежный»: «Забытый сон о поцелуях, / О *снежных* вьюгах *вкруг* тебя» [Блок 1961: 211], «В *снежной* пене – предзакатная - / Ты встаешь за мной вдали» [Блок 1961: 214], «Песни *вьюги* легковойной, / Очи девы чародейной» [Блок 1961: 221].

которые характеризуют и некоторых других героинь Блока: «плечи» (см. предыдущий параграф), «голос» / «пение», «дыхание»; ее образ конструируется, в частности, посредством анафорического повтора эпитета «черный». Все выше перечисленные признаки героини подчеркивают «страстность» и одновременно «музыкальность» ее облика. Однако, в первой строфе сущность образа героини не объясняется до конца, («пение нежное» - амбивалентный мотив, зависящий от контекста в творчестве Блока). Более отчетливо образ героини раскрывается в последней строфе стихотворения:

Страшный мир! Он для сердца тесен!
В нем - твоих поцелуев бред,
Темный морок цыганских песен,
Торопливый полет комет! [Блок 1960в: 163].

В статье Г.А. Левинтона «Заметки о фольклоризме Блока» приводится подробный анализ третьей строки данной строфы, особенное внимание автор уделил этимологии и семантике слова «морок» [Левинтон 1978]. Метод исследователя основывается на апелляции к тем текстам, которые поэт использовал при работе над своими статьями на фольклорные темы (в частности, над статьей «Поэзия заговоров и заклинаний») при анализе фольклорных мотивов у Блока. Обращаясь к важным для Блока трудам И.П.Сахарова и А.Н.Афанасьева, исследователь описывает двойное значение слова «морок». Во-первых, это тьма, мрак (ср. «темный морок»), а во-вторых, «обман», «колдовство» (см.: [Левинтон 1978: 174]). Оба значения сочетаются в контексте упомянутого стихотворения.

«Морок цыганских песен» здесь относится скорее к области «нечистого», «обманного» / «ложного». Действительно, происходит «экспансия» художественного пространства первого стихотворения с его «призрачными» и «неверными» признаками в пространство второго.

Третье послание («Знаю я твое льстивое имя...»), с одной стороны, дополняет ощущение «ложности» чувства «льстивостью» образа героини, а с другой стороны, возможно, представляет героиню «чужеродной» (не земной), о чем говорит «неизвестность» за ее плечами («Но стоит за плечами твоими / *иногда неизвестное мне*» [Блок 1960в: 163]). «Пение» героини символизирует расширение пространства в мини-цикле, оно переносит героя в другой, возможно, - неземной мир.

Последний стих «Бормотаний твоих жемчуга» [Блок 1960в: 163] в описанном выше контексте, с одной стороны, соотносим с заговорами, заклинаниями как

проявлениями «колдовства», а с другой стороны, так как это все-таки звучание, данные строки напоминают о «музыкальности» образа лирической героини.

Однако, на «страстность» образа героини, и опасность, связанную с этим, указывают «поцелуи», которые морочат, обманывают («твоих поцелуев *бред*» [Блок 1960в: 163]). Мотив «страстного бреда» роднит это стихотворение с некоторыми другими текстами, входящими в цикл «Арфы и скрипки». Ср., напр., в стихотворении «Натянулись гитарные струны»: «*Бред* безумья и страсти, / *бред* любви» [Блок 1960в: 213]. В этом же стихотворении упоминаются «*смуглые* руки», которые соотносятся с мотивом «*смуглых* плеч» из нашего «послания» как объекты страсти лирического героя и указание на «страстность» героини.

Мотив (любовного) бреда роднит мини-цикл «Три послания» с наиболее объемным по количеству текстов подциклом «Арф и скрипок» - «Через двенадцать лет»: «Но за бурей *страстных* лет / Все – как призрак, все – как *бред*» [Блок 1960в: 183]. В этом цикле отчетливее прослеживается связь состояния «бреда» лирического героя с мотивом беспамятства: «*Все что было*, все прошло, / *В прудовой туман ушло*» (отметим также важность для художественного пространства обоих циклов образа водоема), «Не знал я, что в лесу девичьем / *проходит память* прежних дней» [Блок 1960в: 183] (в первонач. наброске – «*утратив память* прежних дней» [Блок 1960в: 566], «Все, что *память* сберечь мне старается, / *пропадает* в безумных годах» [Блок 1960в: 185] (ср. с «*Не мог я вспомнить ни о чем*» [Блок 1960в: 162] из первого «послания»).

Два последних стиха из второй строфы стихотворения «Черный ворон в сумраке снежном» («Над бездонным провалом в вечность, / Задыхаясь, летит рысак» [Блок 1960в: 162]) принято рассматривать как некоторую эмоциональную кульминацию стихотворения (В.М. Жирмунский считает их «мистическим экстазом», «исступлением поэта», выражающимся в «запредельных звучаниях» [Жирмунский 1998: 34], а Н.Г. Чернейко называет их «важнейшими по значимости строками» [Чернейко 1993: 53]).

Данные две строки подготавливают появление последней строфы, открывающей отношение героя к описываемой действительности. «Задыхающийся» «рысак» может соотноситься с «теснотой» «страшного мира» из последней строфы и выполнять функцию нагнетания эмоционального напряжения, которое, как нам кажется, с полной силой раскрывается в последней строфе. В то же самое время образ «вечности»

отражает двойственность отношения лирического героя к происходящему, поскольку «прорыв» в вечность подразумевает временный уход из «страшного мира» повседневности. Тем более, что данный образ воспринимается героем как «знак», который знаменует начало вдохновения (см. о других подобных «знаках» в цикле на стр. 80-82).

Теперь обратимся к третьему стихотворению цикла

Знаю я твое льстивое имя,
Черный бархат и губы в огне,
Но стоит за плечами твоими
Иногда неизвестное мне.

И ложится упорная гневность
У меня меж бровей на челе:
Она жжет меня, черная ревность
По твоей незнакомой земле.

И, готовый на новые муки,
Вспоминаю те вьюги, снега,
Твои дикие слабые руки,
Бормотаний твоих жемчуга.

18 ноября 1910 [Блок 1960в: 163]

В первых двух посланиях семантическую связность текста создают морской пейзаж и такие важные для образа героини характеристики как «плечи», «голос» / «пение». Образ героя связан с мотивом «памяти», и поскольку повествование ведется от лица лирического героя, то происходящее во всех трех стихотворениях оценивается именно им. Общим для обоих персонажей становится мотив «губ», метонимически намекающий на проявление страсти.

Отметим, что образ героини в третьем стихотворении по-прежнему описывается через мотивы «вьюги», «снега»; встречаются здесь такие важные для внешнего облика женского персонажа детали как «плечи» и «черный бархат». Сохраняются и мотивы «звездности», «чужеродности». Этот мотив также встречался в мини-цикле «Мэри» в связи с оплакиванием героиней мертвого жениха, который отправился «в *незнакомый*, тихий край» [Блок 1960в: 166].

Образ героини в последнем «послании» обрastaет новыми атрибутами – ее имя, которое герой называет в предыдущем стихотворении («*Валентина*, звезда, мечтанье!» [Блок 1960в: 163]) теперь становится «*льстивым*»; метафора «опьяненные губы», характеризовавшая лирического героя, теперь как бы заменяется сходным образом,

относящимся к героине («губы в огне» [Там же]). Образ «*диких слабых рук*» героини в последней строфе соотносится с ее «*несмелыми*» «движениями» из первого «послания» и воспринимается героем как опасность, возможность гибели («несмелые» «движения» в первом стихотворении влекут за собой «неверный поворот руля» и потенциальной возможности реального «утопания», которая распространяется и на «печальный стан рыбацких шхун» [Там же] и на самих лирических персонажей стихотворения).

Об опасности могут сигнализировать уже процитированные строки из первой строфы последнего из «Трех посланий»: «Но стоит за *плечами* твоими / Иногда *неизвестное* мне» [Там же]. В первоначальном варианте второй строфы читаем:

Или в каждом манящем изгибе
Твоих рук, твоих ног, твоих плеч
Не заносит разящая гибель
Надо мною невидимый меч? [Блок 1960в: 558].

Этот вариант был зачеркнут самим Блоком с пометой: «”В изгибе” нельзя “заносить меч”» [Там же]. Слова Блока могут означать, что поэт отказался от данной версии из-за алогичности сочетания слов и заменил ее описанием внутренних ощущений героя. Однако черновая запись подтверждает наше утверждение о важном для поэта мотиве опасности, связанном с героиней, который в каноническом варианте стихотворения не сохранился в эксплицитном виде, но ощущается на эмотивном уровне стихотворения. С образом опасности косвенно связывается и мотив «мук» из последней строфы последнего стихотворения: «И, готовый на новые *муки*, / Вспоминаю те вьюги, снега» [Блок 1960в: 163].

Итак, амбивалентный образ героини колеблется в ходе развития лирического сюжета «Трех посланий»: в первом стихотворении героиня выступает в роли робкой и таинственной девушки с «убегающим» «взором» и «несмелыми» «движениями» - это здесь единственные характеристики ее образа; во втором стихотворении образ героини постепенно приобретает демонизированные черты, она связывается с ложностью поведения и «колдовством» («*черный бархат на смуглых плечах*», «*бред*» «поцелуев», «*темный морок* цыганских песен» [Там же]), но «пение» указывает в то же время на ее причастность к «музыкальной» сущности мира (которая, в свою очередь, может носить амбивалентный характер).

Теперь обратимся к более подробному анализу *временных характеристик* в мини-цикле.

В первом из «Трех посланий» лирический герой предается *воспоминанию* («Все *помнит* о весле вздыхающем / Мое блаженное плечо» [Блок 1960в: 162]), которое получает свое развитие во всех трех «посланиях». В первом стихотворении наиболее отчетливо сохраняется модальность воспоминания: ход мыслей героя направлен из *настоящего* («все *помнит* о весле вздыхающем») в *прошлое* («*Не мог я вспомнить* ничего» [Там же]). Временной разрыв подчеркивается тем, что в обоих случаях употребляется один и тот же глагол («*помнит*» - «*не мог*» «*вспомнить*»), особенно при отсутствии в тексте других глаголов, кроме причастных форм настоящего времени.

Таким образом, в первом стихотворении герой репрезентирует себя через память («мое блаженное плечо» «*помнит*» - план настоящего времени) и беспамятство («*не мог я вспомнить ничего*» – план прошедшего времени), а все остальное лирическое повествование представляет собой «призрачное» воспоминание, переходящее в мечтание. Стихотворение можно условно разделить на две части: первая часть – это воспоминание героя, описанное в первой строфе; вторая часть включает в себе две строфы (вторую и третью) и в ней идет речь о мечтаниях героя.

Временной план во второй и третьей строфах формируется как неактуальное настоящее; в этих строфах доминируют номинативные предложения и причастия настоящего времени, что нивелирует значение времени в художественном пространстве этого «послания» и формирует некоторую вневременную поэтическую реальность «мечты» (особенно в двух последних строфах).

Во втором «послании» также есть сигналы выхода героя из земного времени и пространства прорывом в «вечность». В данном стихотворении описывается состояние полной погруженности лирического героя в воспоминание – «мечту», что выражается при помощи грамматических форм немногочисленных глаголов в настоящем времени: 1) «Томный голос пением нежным / мне *поет* о южных ночах» [Там же], 2) «Валентина, звезда, мечтанье! / Как *поют* твои соловьи» [Блок 1960в: 163]. Временной план настоящего снова подчеркивается употреблением одного и того же глагола. Здесь герой передает свое состояние через новые детали: «В легком сердце – *страсть* и *беспечность*» [Блок 1960в: 162], «*опьяненные губы* мои», «*Страшный мир!* Он для *сердца тесен!*» [Блок 1960в: 163]. Данная цепочка образов («страсть», «беспечность» – «опьяненные губы» (поцелуи) – «страшный мир») отражает возрастающее переживание героя, связанное с большим его погружением в свое воспоминание.

Развитие лирического сюжета достигает кульминации в последнем «послании», где герой, будучи полностью погруженным в воспоминание раскрывает свое эмоциональное состояние во второй строфе:

И ложится упорная *гневность*
У меня меж бровей на челе:
Она *жжет* меня, *черная ревность*
По твоей незнакомой земле [Там же].

В последней строфе герой выходит из погруженности в план настоящего «воспоминания» и возвращается в план настоящего той временной реальности, из которой начал свое лирическое повествование:

И, готовый на новые муки,
Вспоминаю те вьюги, снега,
Твои дикие слабые руки,
Бормотаний твоих жемчуга [Там же].

Таким образом, в «Трех посланиях» мы находим *раздвоение временного плана*. С одной стороны, в посланиях обнаруживается *внутренний* временной план *настоящего* в самом «воспоминании», и с другой, - план *настоящего* лирического повествования о «воспоминании».

Близкое к глаголу прилагательное «готовый» («*готовый* на новые муки») из приведенного примера, сочетаясь с глаголом настоящего времени «*вспоминаю*» («*вспоминаю* те вьюги, снега» [Там же]), относится к плану настоящего лирического повествования.

Строки «И, готовый на новые муки, / *Вспоминаю* те вьюги, снега...» [Блок 1960в: 163], в частности словосочетание «новые муки» представляет собой перифраз воспоминания о «страсти», «беспечности», «опьяненных губах», «бреде» «поцелуев», «темном мороке цыганских песен», а также всех атрибутов героини. Однако лирический герой «Трех посланий» желает продлить «новые муки» и погружается в воспоминания.

Нам видится здесь еще один важный смысловой оттенок, в стихах - «И, готовый на новые *муки*, / *Вспоминаю* те вьюги, снега...» [Блок 1960в: 163] – улавливается намек на творчество и вдохновение, где муки являются катализатором вдохновения, а само «воспоминание» соотносимо с актом творчества.

1.3. Композиция мини-цикла «Через двенадцать лет»: мотивы, образы, структура

Первоначально название «Через двенадцать лет» носило стихотворение, занимающее в последнем авторизованном варианте цикла вторую позицию – «В темном парке под ольхой». Это стихотворение было датировано Блоком 1897-1909 гг., т.е. временем первой и третьей поездки в Бад-Наугейм. Затем цикл, состоявший из двух первых стихотворений под названием «Через двенадцать лет», появился во «Всеобщем ежемесячнике» за 1911 г. с посвящением «К.М.С.». В четвертой книге стихов Блока «Ночные часы» (1911) в раздел «Голоса скрипок» как отдельные стихотворения вошли: «Юность» («В тихий вечер мы встречались...»), «Уже померкла ясность взора...» и «Все, что память сберечь мне старается...» (с шестого по восьмое в перечисленном выше ряду).

В первой редакции третьего тома «трилогии вочеловечения» 1912 г. мини-цикл «Через двенадцать лет» входил в состав более объемного цикла «Арфы и скрипки» и состоял из пяти стихотворений (не было третьего, четвертого и пятого). Во второй редакции (1916) были добавлены: «Когда мучительно восстали...» и «Бывают тихие минуты...» (третье и пятое). Окончательный вид цикл приобрел в составе отредактированной в третий раз третьей книги «трилогии» (1921) после добавления стихотворения «Синеокая, Бог тебя создал такой...».

Как отмечает О.А.Кузнецова в комментарии к мини-циклу, в его названии усматривается переключка со строкой из стихотворения Вл. Соловьева «На том же месте»: «Ушли двенадцать лет отважных увлечений» [Соловьев 1974: 124; Комментарии 1997: 844-845]. Отметим, что стихотворение Вл. Соловьева датировано 1898 г., а (как пишет, Д.Е. Максимов в «Материалах из библиотеки Ал. Блока») в сборнике «Стихотворений» Соловьева Блок подчеркнул процитированную строку, приписав к ней дату – «1910» [Максимов 1981а: 126; Комментарии 1997: 845].

В хронологические рамки 1898-1910 гг. укладывается вся трилогия вочеловечения» Блока в первой редакции 1911-1912 гг. Отметим также, что хронологические рамки мини-цикла «Через двенадцать лет» смещены относительно лирической трилогии на один год: 1897-1909. Как отмечала М.А. Бекетова, 1897 г. являлся в жизни Блока «знаменательным», «переходным от отрочества к юношеству».

Она же связывает время начала творчества Блока с временем первого романа поэта с К.М. Садовской (цит. по: [Комментарии 1997: 845]).

Интересующий нас мини-цикл, насколько нам известно, не становился предметом специального исследования. Тем не менее, в общей картине поэзии А. Блока этот цикл, по определению З.Г. Минц, можно рассматривать как реализацию одного «из наиболее универсальных» блоковских «поэтических представлений» - представления о «первой любви» [Минц 1999: 225].

В своем спецкурсе по лирике Блока (в разделе «Первая любовь») [Минц, 1999: 222-245] З.Г. Минц формулирует важную закономерность поэтического мира Блока на примере этой группы стихотворений. С точки зрения исследователя, это собирательность и обобщенность женского образа: «<...> Блок сходными красками ... рисует картины "первой любви", отнесенные к разным прототипам <...> Обобщенность ... характеристик, в сочетании с частыми повторениями, способствует подчеркиванию их особой значимости и превращению в символы, - метонимические замены целостного образа «Ты» и метафорические знаки мира “первой любви”» [Минц 1999: 225].

Одной из главнейших черт поэтики блоковского «третьего тома» исследовательница считает «соположение» таких общих характеристик образов с «предельно локализованными», в чем исследовательница видит «важнейшую черту поэтики символизма – представление о том, что самые универсальные мировые сущности <...> имеют конкретно представимый, индивидуальный облик...» [Там же].

Приступая к анализу мини-цикла скажем, что уже в самом названии заявлена тематическая направленность цикла – это воспоминание о событиях двенадцатилетней давности. В связи с этим ведущим мотивом в мини-цикле становится важный для творчества Блока в целом мотив «памяти» / «беспамятства».

Уже в первом стихотворении устанавливаются две основные временные константы лирического повествования, это – «теперь» и «прежде», определяющие облик *героя и героини* в воспоминаниях «я».

В настоящем («теперь») лирический герой «стар» и «мирен», но ему не дает покоя воспоминание о «первой страсти / любви». Образ «гения первой страсти» неоднократно обыгрывается в данном мини-цикле: «Иль *первой страсти* юный гений / Еще с душой не разлучен...» [Блок 1960в: 182]; «*печальный дух*» из стихотворения «В темном парке под ольхой...» может также восприниматься как модификация образа «гения первой любви / страсти»: «Весь я – память, весь я – слух, / Ты со мной, *печальный дух*...» [Там

же]; ср. также в стихотворении «Синеокая, бог тебя создал такой»: «*Гений первой любви* надо мной, / Встал он тихий, дождями омытый, / Запевает осой ядовитой, / Разметает он прошлого след, / Ему легкого имени нет...» [Блок 1960в: 183-184].

Женский образ представляется герою в виде «незабвенной тени» из первого стихотворения: «И ты навеки обручен / *Той давней незабвенной тени...*» [Блок 1960в: 182], а также в виде «призрака» (ср.: «Встал предо мной, как редкий дым, / Тот *призрак*, тот непобедимый...» [Блок 1960в: 185]), который конкретизируется в последнем стихотворении «Все, что память сберечь мне старается...» («*Синий призрак умершей любовницы* / Над кадилом мечтаний сквозит» [Блок 1960в: 186]) (подробнее об этом см. ниже).

Можно сказать, что *лирический сюжет* данного мини-цикла выстраивается на описании воспоминания, а каждое стихотворение представляется новой детализацией одного воспоминания, или новой формой его презентации. Лирический герой находится в поисках языка описания своих воспоминаний. Он пытается постичь механизм возникновения воспоминания, понять его природу, а также сформулировать свое к нему отношение.

В мини-цикле присутствуют *два образа «памяти»*: 1) память о первой «страсти / любви», представляющейся герою, с одной стороны, манящей и губительной, а с другой стороны, необходимой как фиксация точки отсчета творческого пути (см. об этом ниже); 2) память, связанная с представлением героя о повседневном «долге» («буднях») поэта. Два образа «памяти» сменяются или сосуществуют в сознании героя на протяжении всего цикла «Через двенадцать лет».

Иногда воспоминание о «первой страсти» представляется герою высшим блаженством, образ «страсти» в его сознании наделяется чертами высшей гармонии мира. Иногда, наоборот, воспоминание представляется ему мучительным. Однако в конце мини-цикла утверждается важность воспоминания об этом событии.

Отдельно следует сказать об особенностях *художественного пространства* данного мини-цикла. В большинстве стихотворений это природное пространство: образ «темного парка» с прикрывающей героев «ольхой» (ст. «В темном парке под ольхой...»), «лес» с «игрой теней» (ст. «Когда мучительно восстали...»), «туманный», «сырой сад» (ст. «Бывают тихие минуты...»).

Художественное пространство большинства стихотворений, входящих в мини-цикл, объединяет образ водоема. Ср.: «озеро» (ст. «Все та же озерная гладь...»), «пруд»

(в ст. «В темном парке под ольхой...»: «Все, что было, все прошло, / в прудовой туман ушло») [Блок 1960в: 183]¹. Аналогичный образ встречается в стихотворении «В тихий вечер мы встречались...»: «Ясным заревом алея, / уводила вдоль *пруда* / Эта узкая аллея...» [Блок 1960в: 184]; ср. также: «Поздний вечер над *прудами*» [Блок 1960в: 185]. Ср. также «ручей» в стихотворении «Бывают тихие минуты...» («железный мост через *ручей*» [Блок 1960в: 184]) и метонимическое замещение этого образа в том же стихотворении – «струи» («О чем-то шепчущие *струи*» [Там же]). Описанные характеристики художественного пространства дополняются образами «тумана» из стихотворения «В темном парке под ольхой...»: «Все, что было, все прошло / В прудовой *туман* ушло» [Блок 1960в: 183]; ср. также в «Бывают тихие минуты...» («*туман* сырого сада» [Блок 1960в: 184]); образом «тени» в «Когда мучительно восстали...» («Забылся я в лесной *тени*...» [Блок 1960в: 183]) и в «В тихий вечер мы встречались...» («В *сны и тени* навсегда» [Блок 1960в: 184]).

Пространственные атрибуты находятся в корреляции с *временными*: лирические события разворачиваются в «темном» «сыром» пространстве «*вечера*» / «*поздней ночи*»; ср.: «*темный парк*», «*глухая полночь*», «*тени траурной ольхи*» во втором стихотворении; «*лесная тень*», «*игра теней*», «*полночными часами*» - в третьем; «*туман сырого сада*» - в пятом; «*тихий вечер*», «*тени*», «*поздний вечер*» - в шестом; «*сумрак (ложи)*» - в седьмом; последний случай *менее* характерен для мини-цикла, так как действие происходит в закрытом помещении театра (но оно все же происходит *вечером*).

Отметим, что художественное пространство последнего (восьмого стихотворения) «Все, что память сберечь мне старается...», как и в предыдущем стихотворении, - помещение («горница»). Как представляется, изменения в структуре художественного пространства цикла могут быть связаны с изменением точки зрения лирического героя на воспоминание (об этом см. ниже).

Тем не менее, темный визуальный фон сохраняется и в двух последних текстах, образ «лампады» из последнего катрена последнего стихотворения одновременно нарушает «темноту» художественного пространства, но также и косвенно сигнализирует о том, что действие происходит вечером / ночью: «И когда в тишине

¹Упоминание в данном стихотворении «лебедя» и «весла» еще до появления образа «озера» предполагает наличие водоема в художественном пространстве данного стихотворения: «Белый *лебедь* от *весла* / Спрятал голову в крыла...» [Блок 1960в: 182].

моей горницы / *Под лампадой томлюсь от обид*, / Синий призрак умершей любовницы / Над кадилом мечтаний сквозит» [Блок 1960в: 186].

Как мы видели, в стихотворениях, где доминирует природное пространство, несколько раз упоминается «туман»: «Все, что было, все прошло, / В прудовой *туман* ушло» [Блок 1960в: 183]; ср. также в «Бывают тихие минуты...» («*туман* сырого сада» [Блок 1960в: 184]). Отметим отдельно эпитет «сырой» по отношению к «саду» в последнем примере – это синэстетический образ (объединение визуальной и тактильной импрессии), важный для мини-цикла в целом.

Образ «сырости», характерный для художественного пространства в рассматриваемом нами мини-цикле, связан, разумеется, с образами водоемов. Ср., напр., глаголы: «каплет» (I), «смывается» (II), «размывается» (IV), «погружается» (IV), «плывет» (VII). Подобные образы создают ощущение «размытости», свойственной поэтике воспоминаний и сна. Помимо глаголов, связанных с водной стихией, в мини-цикле также присутствует иная лексика, создающая нечеткую и преходящую «картину» припоминаемого: I – «придет», «мелькнет», «шепнет»; II – «шелестит», «прошло», «ушло»; III – «забылся», «проходит»; IV – «запеваet», «погружаюсь»; V – «бывают», «льнет»; VI – «встречались», «венчались», «уводила»; VII – «померкла», «пронесла», «очерк дымный», «оледенил», «еле зримый»; VIII – «пропадает», «взвивается», «снится», «томлюсь», «сквозит».

Отсутствие четких контуров припоминаемого героем, как и «темнота», «затененность» и «туманность» художественного пространства мини-цикла связаны в первую очередь с его центральной темой – воспоминанием, а также мотивом «сна», который присутствует в некоторых стихотворениях («Когда мучительно восстали...», «В тихий вечер мы встречались...»). В результате сходных атрибутов художественного пространства в каждом стихотворении (темный визуальный фон / размытость очертаний предметов, природное пространство парка / леса, образ какого-либо водоема и т.д.) создается целостная его картина. При этом нельзя однозначно определить, какому именно времени принадлежит описанная нами картина художественного пространства: прошлому, о котором герой вспоминает; настоящему, которое вызывает у героя данное воспоминание; или оно является условным представлением лирического «я» о прошлом в воспоминании.

Если первое стихотворение представляется зачином последующего развития лирического сюжета¹, то второе без предваряющего вступления описывает действительность «воспоминания», накладывающуюся на пейзаж, который герой видит в настоящий момент. Описание воспринимается изначально как действие, происходящее в настоящем:

В темном парке под ольхой
В час полуночи глухой

Белый лебедь от весла
Спрятал голову в крыла...[Там же: 182].

Только третья строфа вносит некоторую ясность относительно происходящего в стихотворении (образы «памяти» и «следа», «смытого годами»): «Весь я – *память*, весь я – слух...», «*Знаю, вижу – вот твой след, / Смытый бурей столько лет...*» [Там же]. Заметим, что на фоне лексики, создающей нечеткую визуальную картину, слова, относящиеся к воспоминанию («знаю» «вижу») звучат очень уверенно, что указывает на глубокую погруженность героя в данное воспоминание. Далее герой детализирует воспоминание: «в тених траурной ольхи / сладко дышат мне духи // В листьях матовых шурша, / Шелестит еще душа...» [Там же: 183]. В процитированном фрагменте соединяются два временных пласта, впечатления в настоящем вызывают определенные ассоциации с прошлым. Например, образ «ольхи» вызывает воспоминание о запахе «духов» героини. Хотя, возможно, что запах чьих-то духов присутствует и в настоящем. Для героя здесь важна символичность повторения / возвращения в значении максимального приближения к тому, что было в прошлом.

В композиционном отношении стихотворение делится на две части. В первой - герой следует своему же завету, выраженному в предыдущем тексте, и пытается «вызвать» образ героини и связанные с ней воспоминания, поэтому в первой части стихотворения утверждается мотив «памяти», возможность «воскресить» «воспоминание» и обнаружить присутствие героини.

Во второй части текста герой резко отказывается от своего воспоминания и признает невозможность возврата в прошлое. Противопоставлением («но»)

¹Напомним, что Блок находится в Бад-Наугейме, когда создает первые пять стихотворений из данного цикла, где 12 лет назад развивался их роман с К.М.Садовской. Лирический герой стихотворения помещен автором в сходное с реальностью художественное пространство.

маркируется композиционный слом и силу набирает отрицание возможности возврата в «воспоминание»:

Но за бурей страстных лет
Всё – как призрак, всё – как бред,

Всё, что *было*, всё *прошло*,
В прудовой туман *ушло* [Там же].

Через связь с метафорической смертью («уходом») воспоминаний может ретроспективно объясняться эпитет «траурная» по отношению к «ольхе». Значимой является смена глаголов настоящего времени в первой части стихотворения на глаголы прошедшего времени во второй. Это стихотворение является попыткой памяти героя возродить прошлое, которая терпит неудачу.

В пятой строфе появляется мотив «духов», ассоциирующийся в лирике Блока с образом Незнакомки (или падшей звезды) из одноименного стихотворения: «В тених траурной ольхи / *Сладко дышат мне духи*» [Там же]; ср. в «Незнакомке» (1906): «*Дыша духами и туманами*, / Она садится у окна» [Блок 1960б: 186]. Этот мотив повторяется и в шестом стихотворении цикла под названием «В тихий вечер мы встречались», где герой также вспоминает запах: «Сердце помнит долгий срок, / Поздний вечер над прудами, *Раздушенный ваш платок*» [Блок 1960в: 184]. Как известно, начало поэтического пути Блока совпадает с началом романа поэта с К.М.Садовской, которой посвящен данный мини-цикл. Возможно, «духи» - это реальная деталь ее туалета, впоследствии превратившаяся в поэтической системе Блока в особый символ. Вместе с воспоминанием о первой любви поэта, актуализируется также образность ранней лирики Блока.

В третьем стихотворении «Когда мучительно восстали» мотив «памяти» / «забытья» (забвения) приобретает еще большую значимость. В последних двух строках первой строфы («И сном глубоким от печали / *Забылся я в лесной тени...*» [Блок 1960в: 183]).

Мотив «памяти» / «забытья» мы рассматриваем в единстве. Здесь воспоминание является следствием «забытья» / «сна», в который герой погружается. Помимо основного своего лексического значения, заложенного в корне слова «забылся» (буквально «выпал из памяти»), данная лексема включает в себе и противоположное значение: лирический герой *погрузился* в воспоминание. Примечательно, что в мини-

цикле, описывающем «воспоминание», Блок использует именно данный глагол, так как он вносит амбивалентность в лирический сюжет стихотворения, благодаря своей многозначности¹: лирический герой как будто «впал в беспамятство» (= выпал из памяти, забыл все), и в то же время – «замечтался» («задремал», другими словами – погрузился в воспоминание). Семантическая двойственность этой строки поддерживается контекстом предыдущего стихотворения, в котором говорится, что герой «весь ... – память» и «слух», а затем происходит внезапный немотивированный слом, после которого лирический герой отстраняется (отказывается) от своего воспоминания.

Начало второго катрена развивает значение глагола «забылся» из первого четверостишия в значении «утраты» лирическим героем памяти: «Не знал я, что в лесу девичьем / *Проходит память* прежних дней...» [Там же]. Образ «девичьего леса» в стихотворении отсылает к реальному месту (парку Frauenwald в Бад-Наугейме, “Frauenwald” в переводе с нем. – женский лес²). Однако выбранное и затем немного измененное автором словосочетание не случайно вызывает ассоциации с выражениями «девичий стыд», «девичья память» (т.е. быстро проходящие, недолгие), по аналогии с которыми, как нам кажется, оно образовано. Таким образом, художественное пространство данного стихотворения представляется как некоторое мифическое пространство «забытья» (ср. «Забылся я в лесной *тени*...» [Блок 1960в: 183], (ср. также «И пробудясь в *игре теней*...» [Там же])).

Заметим, что определение автором художественного пространства данного стихотворения как «девичьего леса» заставляет связывать его с женским образом мини-цикла, и он воспринимается как локус лирической героини (ср.: в первоначальном наброске этого стихотворения: «В *твоем лесу, лесу девичьем, / Утратив память* прежних дней...» [Блок 1960в: 566]). Отметим, что символика художественного пространства в данном стихотворении (образ «игры теней») заставляет вспомнить образ «незабвенной тени» из первого стихотворения цикла, связанный с обликом героини. Мотив «тени / теней» здесь также связывает образ героини с особенностями структуры пространства в цикле как художественном целом. Образ героини, как и пейзаж стихотворения, принадлежат миру воспоминания лирического героя и воспринимаются им синкретично. Следовательно, они подвергаются аналогичной

¹ Ср. в «Словаре» Даля: О чел. 1. Становиться беспамятным; 2. Выживать из ума 3. Дремать [Даль, I: 497].

² Первоначальный вариант этого стихотворения так и назывался – “Frauenwald”.

деформации в его сознании. Отсюда сходство в описании героини и художественного пространства воспоминания: «незабвенная тень», «игра теней». В первом стихотворении героиня упоминается в образе «незабвенной тени» - навязчивого воспоминания, а в третьем стихотворении все лирическое пространство становится условной «игрой теней», лирический герой «пробуждается» в мире «воспоминаний» о героине.

Следовательно, можно сделать вывод, что в строках о «проходящей памяти» речь идет о другой памяти – памяти о буднях лирического героя, его делах в повседневной жизни: «Когда мучительно восстали / Передо мной *дела и дни...*» [Там же] (ср. также «проходит память прежних дней» [Там же]), о которых он помнил до появления другого воспоминания, вытесняющего память о «делах и днях» - воспоминания о героине. Выражение «дела и дни», вероятно, образовано по аналогии с «трусами и днями», и, по-видимому, означает «долг» поэта в обыденной жизни. Таким образом проявляется соотнесенность двух образов «памяти» в сознании героя: один образ «памяти» (о героине, первой любви) вытесняет из сознания героя другой - представление героя о «долге» (земных «делах и днях»).

Особенный интерес в контексте всего цикла «Арфы и скрипки» представляет образ «птичьего пения». Птицы дают наставления лирическому герою в третьей строфе рассматриваемого стихотворения: «Внимай страстям, и верь, и верь, / Зови их всеми голосами, / Стучись полночными часами / В блаженства замкнутую дверь!» [Там же]. Как правило, в цикле «Арфы и скрипки» ситуация, в которой лирический герой «постигает» смысл «песен» окружающего природного или предметного мира свойственна состоянию творческого вдохновения лирического героя, или его особенной мистической восприимчивости, а сами «песни» (звуки) соотносятся в представлении героя с мистическими знаками, посылаемыми ему потусторонней действительностью (см. с. 80-82).

В комментариях к данному стихотворению О. А. Кузнецовой в Полном собрании сочинений Блока в 20-ти томах даются указания на некоторые библейские мотивы, отраженные в стихотворении, а также говорится о важных для понимания данного стихотворения записях в записной книжке Блока этого времени (июнь, 1909) [Комментарии 1997: 847]. В этих же комментариях идет речь о вагнеровском подтексте, реализованном в стихотворении: 1) мотивах «птичьего пения» и 2) «сне» Зигфрида. Для подтверждения присутствия последнего мотива в стихотворении в

комментариях приводится цитата из вагнеровского либретто, изданного в 1901 г. и имевшегося в библиотеке Блока: «(Зигфрид) ложится под липой. Глубокая тишина, шелест леса» (цит. по: [Там же]). Но как видно из приведенной цитаты, и, насколько нам известно (см. [Вагнер 1911: 25]), Зигфрид в драме не засыпает в этот момент, что делает разговор об объединяющем два произведения мотиве «сна» несколько преувеличенным.

Приведем одну из записей Блока, сделанную в записной книжке в том же месяце (июне 1909), когда было написано стихотворение: «Музыка творит мир. Она есть духовное тело мира – мысль (текучая) мира («Сон-мечта, в мечте – мысли, мысли родятся из знания»))» [Блок 1965: 150]. Последний фрагмент – цитата из третьего действия либретто вагнеровского «Зигфрида», это слова Эрды, которые могут дать новый ключ к пониманию этого стихотворения. Какое именно произведение Вагнера Блок слушал в тот вечер, когда сделана данная запись, точно установить невозможно, но судя по цитате из «Зигфрида» можно предположить, что именно его или какую-то другую часть из «Кольца Нибелунгов».

Мотив понимания героем птичьего пения в стихотворении А. Блока действительно уподобляет его вагнеровскому Зигфриду, для которого птичье пение выполняло путеводную функцию в драме. Отметим, что в таком случае «песня» птиц представляет собой сжатую блоковскую интерпретацию сюжета «Зигфрида», который согласно либретто Вагнера «загорелся страстью» к Брунгильде, что впоследствии должно привести к гибели героя¹. Таким образом «птичья песня», которая, как мы уже отмечали ранее, представляется герою мистическим откровением в данном стихотворении может интерпретироваться как обманчивая и опасная². Несмотря на то, что на эксплицитном уровне стихотворения в «пении» «птиц» нет отрицательных коннотаций, они могут быть заложены в подтексте стихотворения.

В то же время (29 июня, 1909 г.) в той же записной книжке А. Блока сделана запись: «Вагнер в Наугейме – нечто вполне невыразимое: напоминает - <(греч.) Anamnesis – воспоминание>» [Блок 1965: 150]. По-видимому, это связано с давностью воспоминаний Блока о событиях в Бад-Наугейме, поэтому воспоминания о них

¹В своей более поздней статье «От Ибсена к Стриндбергу» (1912) А.Блок пишет об этом: «Зигфрид, понявший голос птицы, достигает вершины скалы, разрывает огненное кольцо и обретает свою любовь и гибель близ дочери Хаоса, которую он разбудил...» [Блок 1962: 455].

² В письме к А.Белому Блок характеризовал птицу, запевающую Зигфриду, как «манящую» и «инфернальную» [Блок 1963: 52].

представляются «прапамятью». Отметим, что впервые данное стихотворение появилось в цикле под названием «Воспоминание» вместе со следующим стихотворением из мини-цикла «Через двенадцать лет» - «Синеокая, Бог тебя создал такой...» («Вершины», 1915). Таким образом, в восприятии Блока творчество Вагнера, послужившее идейной основой символики «мирового оркестра» связывается с его юношеским интересом к платоновской идее анамнезиса – душевной прапамяти, и, по-видимому, в связи с этим актуализируется весь комплекс пифагорейско-платоновских ассоциаций, связанных с «вечным возвращением», «музыкой сфер», с которыми связаны первые импульсы блоковской концепции «музыки».

Как кажется, такое ретроспективное наложение идей на первоначальный импульс – воспоминание о событиях двенадцатилетней давности в Бад-Наугейме связано с особенным соотношением двух временных точек в стихотворении – «теперь» и «прежде». Это новый взгляд на события в прошлом, а также на само воспоминание. Мы уже отмечали, что в мини-цикле герой находится в поиске способов описания и постижения природы своего воспоминания, и данное стихотворение представляет собой еще один способ интерпретации воспоминания. Описанные ассоциации – это попытка героя по-новому посмотреть на свое воспоминание.

Отметим *многозначность* символики «воспоминания» в данном стихотворении. Как уже говорилось, воспоминание, которое послужило для А. Блока импульсом к созданию цикла «Через двенадцать лет» воспринимается им как «вечное возвращение», и на уровне анамнезиса, как бесконечное возвращение в памяти¹.

Следует отметить, что слова о «гении первой любви» в четвертом стихотворении «Через двенадцать лет» – *«ему легкого имени нет»* перекликаются с уже процитированной записью Блока о «Вагнере в Бад-Наугейме» - *«нечто вполне невыразимое»*, а также и с признанием Блока Садовской в письме 1898 г.: «Чем больше я вижу Тебя, Оксана, тем больше во мне пробуждается то чувство, которое *объяснить одним словом нельзя*: в нем есть и радость, и грусть, а больше всего горячей, искренней любви, и любовь эта не имеет границ и, мне кажется, никогда не кончится» [Блок 1963: 8].

¹Известно также, что Блок придавал мистическое значение тому факту, что он возвращается в Бад-Наугейм каждые шесть лет. Посещение Блоком этого города, послужившее поводом к созданию цикла - третье, через двенадцать лет после первого посещения этого города и встречи с К.М. Садовской [Комментарии 1997: 843-845].

В четвертом стихотворении мини-цикла «Синеокая, бог тебя создал такой...» снова возникает образ «гения первой любви», который «запевает осой ядовитой» [Блок 1960в: 183]. Характерно, что воспоминание описывается при помощи звукового образа. По сравнению с предыдущим стихотворением здесь заметно меняется тональность описания от восторженной - к меланхолической. А само воспоминание представляется теперь герою мучительным («запевает осой ядовитой»). В данном контексте можно вспомнить «муки», связанные с воспоминанием героя из мини-цикла «Три послания» (ср. «*И, готовый на новые муки, / Вспоминаю те вьюги, снега...*» [Блок 1960в: 163]).

В интересующем нас стихотворении снова появляется мотив «забытья». Воспоминание вновь сокращает дистанцию между прошлым и настоящим «я» лирического героя, что представляется ему мучительным.

Пятое стихотворение описывает повторяющуюся ситуацию внезапного возникновения воспоминания. Лирический герой пытается «понять» механизм такого появления и на протяжении всего мини-цикла повторяет каждый раз заново в памяти момент возникновения воспоминания. Первый катрен описывает ситуацию, предшествующую наплыву воспоминания:

Бывают тихие минуты:
Узор морозный на стекле;
Мечта невольно льнет к чему-то,
Скучая в комнатном тепле... [Там же].

Следует отметить резкую смену пространства и времени, маркирующую переход от «теперь» к «прежде». В стихотворении воспроизводится повторяющаяся ситуация, в которой лирический герой находится в помещении, а действие происходит зимой (ср. «узор морозный на стекле»). После этого маркируется внезапность появления воспоминания («и вдруг»), разрушающего умиротворенную обстановку «невольных» «мечтаний» лирического героя. Воспоминание переносит лирического героя в обстановку летнего сада, причастного плану прошедшего:

И вдруг – туман сырого сада,
Железный мост через ручей,
Вся в розах серая ограда,
И синий, синий плен очей... [Там же].

Как уже отмечалось, подобно тому, как во многих стихотворениях цикла «Арфы и скрипки» герой ищет новые способы контакта с потусторонней действительностью,

пытается подобрать для них адекватное описание, в цикле «Через двенадцать лет» он ищет способы описания другого (противоположного) явления - воспоминания, которое зачастую *отвлекает* его от стремления к познанию мистической реальности. Например, в третьем стихотворении мини-цикла, как кажется, герой находит такой способ по аналогии с описаниями мистических явлений. Воспоминание облекается им в форму, свойственную для вторжений в земной мир потусторонней действительности: пониманию героя открыт смысл пения птиц, которые адресуют ему недвусмысленный призыв «внимать страстям» (ср. также повелит. форму глагола «внимай» с другими случаями в цикле: «И под мостом поет вода: *Смотри*, какие быстрины...» [Блок 1960в: 158]; «Пропели рельсы: *не забудь...*» [Блок 1960в: 180]; «И арфы спели: *улетим*» [Блок 1960в: 185]).

Отметим также, что моменты возникновения «воспоминания» и «знаков» из потустороннего мира зачастую объединяет внезапность. В стихотворении «Бывают тихие минуты» такая внезапность особенно маркируется (ср. «и вдруг – туман сырого сада» [Блок 1960в: 184]) и становится главной характеристикой «воспоминания» в отличие от «воспоминания», представленного во втором стихотворении цикла «В темном парке под ольхой...», где прошлое и настоящее тесно переплетены в образах стихотворения.

Отметим предельную детальность, вещность в описании по сравнению с неопределенностью образов, принадлежащих миру «воспоминания» в других стихотворениях («первой страсти юный гений», «давняя незабвенная тень», «профиль важный», «слова бывалые»; «печальный дух», «след» и т.д.).

Несмотря на образ «тумана» («туман сырого сада»), предваряющий перечисление деталей («железный мост», «ручей», «серая ограда», «хохлушка») в данном случае, картина, представляющаяся герою очень конкретна. Затем ясность воспринимаемого теряется, он уже не способен понимать происходящее («о чем-то шепчущие струи»), у него «кружится голова», и он просто перечисляет свои дискретные ощущения («кружащаяся голова», «поцелуи», «гортанные слова») [Там же]).

Как мы уже отмечали, внутри мини-цикла «Через двенадцать лет» существует хронологическое деление стихотворений: пять стихотворений, написаны в Бад-Наугейме и три стихотворения, добавлены к мини-циклу позже. Это деление важно, потому что три последних стихотворения созданы в марте 1910 года. Как следует из комментария О.А.Кузнецовой к данному мини-циклу в 20-ти томном собрании

сочинений, «вероятно, под впечатлением от дошедшего до него ложного известия о смерти К.М.Садовской» [Комментарии 1997: 844]. О последнем свидетельствует сделанный в сентябре того же года в записной книжке прозаический набросок, который, по-видимому, носит автобиографический характер. Он написан от третьего лица, процитируем его фрагмент:

<...>Любовь. Перипетии любви. Но есть одна задняя мысль: он, «защитивший» жену и сам называющий ее «первой любовью», *всегда* смутно знает, что она - не первая любовь. Какая же была первая? Однажды случайно доносится отрывок разговора: «Вы слышали, умерла К.С.». Он не может спросить. Бросается за газетой. Подтверждается. <...> Однако кто же умер? Умерла старуха. Что же осталось? Понемногу он погружается в синеву воспоминаний <...> NB: тут же –жемчужные речи, бормочущие – они только усугубляют путаницу [Блок 1965: 172-173].

Отметим, что чередование форм настоящего и прошедшего времени в первой части мини-цикла сменяется повествованием, выстроенным полностью в прошедшем времени во второй части (с 6-го по 8-е стихотворения), что передает более отстраненный взгляд лирического героя на события прошлого, а также на само воспоминание.

В последнем стихотворении описывается фон воспоминания в настоящий момент, что свидетельствует об изменении точки зрения героя на воспоминание, устанавливает иную дистанцированность от прошлого.

Заметим одну важную закономерность в описаниях плана настоящего и прошлого в рамках мини-цикла. В настоящем времени («теперь») герой находится в закрытом пространстве (5-е и 8-е стихотворения), где дается характеристика условий возникновения воспоминания. При погружении в воспоминание герой мысленно переносится в открытое природное пространство парка / леса (2-е, 3-е, 5-е, 6-е). Такое закрепление за временными планами определенных типов пространств представляется символичным, так как план прошлого в сознании героя мини-цикла наделен значениями свободы и блаженства, а план настоящего связан с «долгом» в повседневной жизни.

В стихотворении «Уже померкла ясность взора...» появляются образы «сцены», «ложи», формирующие, вероятно, при воспоминании образ театрального (оперного) зала, несмотря на то, что до конца неясно – это образы, которые представляет лирический герой, или они вызывают в его сознании определенное воспоминание. В

последнем стихотворении мини-цикла появляется образ «горницы», в которой лирическому герою «сквозит» «призрак умершей любовницы». Образовавшаяся дистанция между героем и его припоминаемым передается при помощи глагола «сквозит» (ср. «знаю, вижу – вот твой след» [Блок 1960в: 182]), а также за счет того, что героиня просто именуется здесь «призраком умершей любовницы», а не описывается посредством метонимических деталей как в предыдущих стихотворениях.

Шестое стихотворение мини-цикла начинается строками: «В тихий вечер мы встречались / (Сердце помнит эти сны)...» [Блок 1960в: 184], которые устанавливают совершенно иную дистанцию между лирическим героем и его воспоминанием, нежели, например, в предыдущем стихотворении, где временная грань между настоящим моментом, в котором находится лирический герой и его воспоминанием минимальна (напомним: «И вдруг – туман сырого сада...» [Там же]). В шестом стихотворении воспоминание о «первой любви» служит импульсом для лирического отступления – общего рассуждения героя о «юности». Заметим также смену эмоциональной тональности повествования о воспоминании – «юный гений первой страсти» из первого стихотворения мини-цикла здесь замещается более лиричным и спокойным образом «нежности»: «Эта юность, эта нежность - / Что для нас она была?» [Блок 1960в: 185].

По сравнению с предыдущими стихотворениями в данном тексте снижается уровень детализации описаний, трижды встречается слово «сердце» («сердце помнит эти сны» [Блок 1960в: 184]; «сердце занято мечтами» [Блок 1960в: 185]; «сердце помнит долгий срок» [Там же]), что превращает описание (воспоминание) условно-романтическую картину, которая в самом конце стихотворения оживляется двумя поблочески локализованными деталями¹ «Поздний вечер над прудами, / Раздушенный ваш платок» [Там же].

Седьмое стихотворение представляет собой интимное воспоминание («Твой очерк страстный, очерк дымный / Сквозь сумрак ложи плыл ко мне» [Блок 1960в: 185]), которое нарушается внезапным наплывом беспокойства героя: «Когда внезапно вздох недальний, / Домчавшись, кровь оледенил...» [Там же]. В процитированных строках происходит перелом в лирическом сюжете стихотворения, который делит его в композиционном отношении на две части: часть, посвященная описанию погружения

¹ «Раздушенный платок» в системе образов Блока принадлежит к описанным З.Г. Минц часто повторяющимся характеристикам, которые внутри поэтического мира Блока превращаются в символы (см. [Минц 1999: 222-245]).

героя в воспоминание, и вторая часть, в которой в «воспоминание» героя вторгается, как кажется на первый взгляд, неясное беспокойство.

Условно выделенная первая часть стихотворения заканчивается строками: «И тенор пел на сцене гимны / Безумным скрипкам и весне...». Как известно, образ «скрипки» в цикле «Арфы и скрипки» связан с мотивом «страсти», а в данном стихотворении «скрипки» к тому же наделены эпитетом «безумные» - это момент увлеченности героя своим воспоминанием, поэтому таким «внезапным» ему представляется вторжение «вздоха недального», который «кровь оледенил». Существенно, что «скрипкам» поются «гимны», что означает, что в данном стихотворении воспевается былая «страсть». Это связывает ее с «музыкальным» миром творчества. В строках «И злая воля дирижера / По арфам ветер пронесла...» из первого катрена, а также при помощи образа «поющего тенора» из второй строфы намечается тема вдохновения артиста. В данном стихотворении воспоминание о первой «страсти» героя является источником его вдохновения.

Беспокойство охватывает героя сразу же после «гимнов» в честь «страсти» и погружения в воспоминание, что связано, с одной стороны, с опасным ореолом «страсти» в представлении героя. С другой стороны, вдохновение часто в лирике Блока представлено как некоторое волнение, и в данном случае оно может оправдываться таким образом. Однако, беспокойство в данном случае также соотносится с темой смерти героини, которая прямо названа «умершей» в следующем – последнем стихотворении мини-цикла, и связанное с этим сожаление об ушедшей молодости.

Следует отметить, что в стихотворении «Уже померкла ясность взора» происходит определенная эмоциональная перемена в развитии образа воспоминания в рамках мини-цикла: «гений первой любви / страсти» из первых стихотворений мини-цикла замещается гораздо более мрачным «призраком» в последних текстах. В первом стихотворении «воспоминание» не несет в себе отрицательных коннотаций: «*Ты позови – она придет: / Мелькнет, как прежде, профиль важный, / И голос, вкрадчиво-протяжный, / Слова бывалые шепнет*» [Блок 1960в: 182]. В стихотворении «Уже померкла ясность взора...» образ «незабвенной тени» из первого стихотворения превращается в образ «непобедимого призрака»: «*Когда в гаданьи, еле зримый, / Встал предо мной, как редкий дым, / Тот призрак, тот непобедимый...*» [Блок 1960в: 185].

Такое изменение эмоциональной составляющей данного образа эксплицитно выражено в последнем стихотворении «Все, что память сберечь мне старается...»: «И

когда в тишине моей горницы / Под лампадой томлюсь от обид, / Синий призрак умершей любовницы / Над кадилом мечтаний сквозит» [Блок 1960в: 186]. Такая модификация образа находится в известном противоречии с образом героини из первого стихотворения, так как в нем еще не ощущалась аналогичная безнадежность данного «воспоминания» лирического героя (ср. «Ты позови – она придет» [Блок 1960в: 182]). Это объясняется указанным выше хронологическим делением мини-цикла на две части, и в частности тем, что три последних стихотворения написаны под влиянием ложной вести о смерти Садовской.

Данное стихотворение на образно-мотивном уровне перекликается с другим стихотворением из цикла «Арфы и скрипки» - «На смерть Коммиссаржевской». Примечательно, что в обоих стихотворениях «смерть» героинь описывается при помощи сходных характеристик «померкших» / «погасших» «глаз»: «Уже померкла ясность взора» [Блок 1960в: 185] в стихотворении из «Через двенадцать лет» и «...Умер вешний голос, / погасли звезды синих глаз» [Блок 1960в: 190] («На смерть Коммиссаржевской»). Однако в стихотворении из мини-цикла «Через двенадцать лет» мотив смерти не выражен столь эксплицитно, как в «На смерть Коммиссаржевской». В обоих стихотворениях упоминаются «поющие» голоса «о весне», «тенор» в «Уже померкла...»: «И тенор пел на сцене гимны / Безумным скрипкам и весне...» [Блок 1960в: 185]; и в «На смерть Коммиссаржевской»: «...голос юный / Нам пел и плакал о весне...» [Блок 1960в: 190].

В обоих текстах появляется метонимия образа эоловой арфы, которая символизирует переход от «земного» к «небесному» (потустороннему)¹. Данный образ не встречается больше ни в одном стихотворении в цикле «Арфы и скрипки»: в стихотворении «Уже померкла ясность взора...» - «И злая воля дирижера / По арфам ветер пронесла...» [Блок 1960в: 185]; и в «На смерть Коммиссаржевской» - «Как будто ветер тронул струны / Там, в незнакомой вышине...» [Блок 1960в: 190].

Отметим также, что «гаданье» из последнего катрена «Уже померкла ясность взора» («Когда в гаданьи, еле зримый, / Встал предо мной, как редкий дым, / Тот призрак, тот непобедимый...» [Блок 1960в: 185]) указывает на многослойность художественного пространства, как будто герой несколько раз пытается проснуться, и

¹Безусловно, в контексте цикла повышенное значение приобретает баллада Жуковского «Эолова арфа», в которой образ оставленной арфы, которая играет сама по себе, является центральным в сюжете о расставании, воспоминании и смерти возлюбленной.

каждый раз попадает в другой сон, немного измененный по сравнению с предыдущим. В конце последнего катрена герою открывается смысл «пения» «арф», которые предлагают ему «улететь» вместе с ними. В описанном контексте «смерти» главной героини и в соответствии с «небесной» символикой «арф», «песня» «арф», обращенная к лирическому герою, несет значение призыва покинуть «земной мир», вслед за «умершей любовницей».

В последнем стихотворении мини-цикла, как мы уже отметили, появляется образ «умершей любовницы»:

И когда в тишине моей горницы
Под лампадой томлюсь от обид,
Синий призрак умершей любовницы
Над кадилом мечтаний сквозит [Блок 1960в: 186].

В свете данного образа становятся более понятными образы «вздоха недального», «призрака» и «померкшего взора» из предыдущего стихотворения, а также общая тональность безнадежности трех последних стихотворений.

Стихотворение начинается следующим четверостишием:

Все, что память сбережь мне старается,
Пропадает в безумных годах,
Но горящим зигзагом взвивается
Эта повесть в ночных небесах... [Блок 1960в: 185].

Подчеркивается важность «воспоминания» о «первой любви», с которой связано начало творческого пути поэта (ср. из этого же стихотворения – «как бесценный ларец перевязана» [Блок 1960в: 186]). Эта тема также появлялась в шестом стихотворении мини-цикла «В тихий вечер мы встречались...»: «Эта юность, эта нежность - / Что для нас она была? / *Всех стихов моих мятежность* / *Не она ли создала?*» [Блок 1960в: 185].

В данном случае любовь к героине и, следовательно, воспоминание об этом, противопоставлены «безумным годам» - времени, разделяющему настоящий момент и прошлое, представленное в воспоминании героя. Эпитет «безумные» вскрывает отношение лирического героя ко времени, разделяющим его с моментом, о котором он вспоминает. Героиня цикла, не лишенная страстности, все-таки противопоставляется другому образу страсти – «безумному», который сопровождал повседневной жизни поэта. Это происходит, во-первых, потому что с героиней связано представление поэта о начале его поэтического пути. А, во-вторых, потому что она отнесена к плану

невозвратного прошлого¹, что делает ее образ таким же недостижимым и, порой, мистическим как мир потусторонних явлений: «Но горящим зигзагом взвивается / *Эта повесть в ночных небесах...*» [Блок 1960в: 185].

¹Так как невозможно повторить «первую любовь»: «*первой* страсти юный гений» [Блок 1960в:182], а также потому что она мертва, что делает ее образ еще более причастным к «небесному» миру.

Глава II. Звуковая «картина мира» в цикле А. Блока «Арфы и скрипки»

Сложившееся в литературоведении представление о цикле «Арфы и скрипки», как уже отмечалось, во многом основано на нескольких замечаниях известных исследователей о его заглавии.

В комментарии Б. В. Аверина к третьему тому полного собрания сочинений Блока упоминается о библейском значении арфы, о ее «божественном влиянии» на душу. В хорошо известной Блоку средневековой легенде «Тристан и Изольда» есть утверждение, что «Бог любит хороших певцов. Их голоса и голос арфы трогают человеческие сердца, будят дорогие воспоминания и заставляют забыть горе и печаль» (цит. по: [Комментарии 1997: 823]). В цикле «Арфы и скрипки» происходит сближение образов «души» и «арфы». Например, в стихотворении «Есть минуты, когда не тревожит...» «душа» напрямую сравнивается с «арфой»: «И напев заглушенный и юный / В затаенной затронет тиши / Усыпленные жизнью струны / *Напряженной, как арфа, души*» [Блок 1960в: 202]. Это связано, конечно, как со спецификой поэтики цикла в целом, где такие важные символы как «жизнь», «сердце», «душа» вводятся в тексты цикла, как правило, при помощи музыкальных сравнений и метафор, так и с представлением Блока об образе «арфы» как о «божественном» инструменте.

Благодаря «музыкальной» символике названия цикла в исследовательской традиции «Арфы и скрипки» принято рассматривать в связи с философско-эстетической концепцией «музыки», занимавшей А. Блока в разной степени на протяжении всей его творческой деятельности. При этом выводы исследователей, о которых мы говорили во введении к работе, основаны не на подробном анализе образной системы цикла, а, скорее, на трактовке *отдельных* его символов в контексте других высказываний Блока в его критической прозе и эпистолярии.

Представляется существенным обратить внимание, в первую очередь, на «звуковые» / «слуховые» образы и другие элементы текста, связанные со слуховым мировосприятием лирического героя в цикле. Нас будут интересовать и другие виды импрессий лирического героя, их соотношение со звуковыми образами в тексте.

2.1. Типология звуковых образов в цикле.

Одним из самых частотных звуковых образов является «пение». В «Арфах и скрипках» поют не только многие лирические персонажи, но и явления природы и неживого предметного мира, и герой по-разному воспринимает эти «песни». Пение связано с одной из тематических доминант цикла – темой «творчества», а с другой стороны, «песня» приобретает в цикле значение важнейшего способа общения лирического героя с окружающей действительностью, так как «слух» является главным способом *познания* действительности лирического героя в цикле «Арфы и скрипки».

Для того, чтобы наиболее полно представить взаимоотношения лирического героя цикла с окружающим его звуковым миром, следует дифференцировать звуки, которые он слышит, согласно их источникам: человеческий голос (пение или речь), музыкальные инструменты, природа, а также звуки неживого предметного мира.

2.1.1. Природные звуковые образы

Как уже отмечалось, герой умеет расшифровывать (понимать) пение птиц (как в стихотворении «Когда мучительно восстали...»), «пение» воды («Свирель запела на мосту...»), т. е. звуки природы. Герой вслушивается в предостережения своего коня: «И над бурьяном прынул / Испуганный мой конь... / “О, друг, здесь цел не будешь, / Скорей отсюда прочь! / Доедешь – все забудешь, / Забудешь – канешь в ночь!”» [Блок 1960в: 206]. Здесь, не сказано прямо, что это слова коня, но по принципу смежности текстовых фрагментов можно предположить, что эту мысль внушает герою именно конь, тем более, если иметь в виду, что пониманию лирического героя доступны любые звуки, как природы, так и предметов неживого мира, а также такое прочтение возможно благодаря общей «балладности» данного стихотворения.

Отдельно в контексте постижения героем природных звуков следует рассмотреть первое стихотворение цикла – «Свирель запела на мосту...»¹. Лирический сюжет данного стихотворения строится вокруг метафоры «пения» «воды». Как видно из стихотворения, в «песне воды» лирическому герою предлагается забыться «сном» («оставь заботы навсегда»).

¹О семантике свирели в цикле см.: [Петросов 1983].

В статье «Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока» К. Ф. Тарановский трактует строки этого стихотворения «Смотри, какие быстрины, / оставь заботы навсегда...» [Блок 1960в: 158] как призыв водной стихии к самоубийству героя¹.

На наш взгляд, уход от «забот» в данном случае следует понимать не только как буквальную смерть, но это явление имеет и некоторое важное дополнительное значение, помимо описанного исследователем². Важным здесь оказывается также и то, что общий оттенок «умиротворения» (замечание Тарановского) в данном стихотворении возникает именно потому, что самим героем уход от «забот» воспринимается не только как уход из мира вообще, но также и как переход из мира «будничной действительности» в действительность «высшую» как слияние героя с высшими проявлениями «музыкальной» стихии. Отметим, что в цикле «Арфы и скрипки» присутствуют и другие образы желанной / приятной (легкой) «смерти» (ср., например, мотив «смерти» из стихотворения «Мой милый, будь смелым...»).

Несмотря на то, что в стихотворении идет речь о «пении» воды и «свирели», в нем появляется, важный для всего цикла, образ «тишины». Забегая вперед, скажем, что образ «тишины» в лирике Блока может быть связан, как со смертью и неподвижностью, так и с ситуацией ожидания, – наилучшим условием для восприятия музыки.³ «Тишина» в данном случае выполняет функцию слияния с «музыкальной» стихией мира: она становится идеальной предпосылкой⁴ творчества для «истинного» художника (см. подробнее об образе тишины: с. 78-80).

Герой состоит в активных взаимоотношениях со звуковым окружающим его миром, и, как правило, в состоянии душевного равновесия, или в состоянии вдохновения, открыт звукам окружающего мира, что соотносится с идеей Блока об «истинности» художника (см. с. 11), а в интересующем нас стихотворении – с избранностью лирического героя, который умеет увидеть за внешними явлениями их «высший» смысл. Здесь будет уместным вспомнить программное стихотворение А. Блока «Художник» (1913, раздел «Разные стихотворения»), лирический сюжет которого полностью строится вокруг звуковых впечатлений героя во время

¹ Об амбивалентности образа «зеленой звезды» в данном стихотворении см.: [Тарановский 2000]

² В той же статье К. Ф. Тарановский отмечает, что первоначальное ощущение от данного стихотворения носит положительный характер, но в результате анализа исследователь приходит к противоположным выводам [Там же: 331].

³ Об этом пишет Д. М. Магомедова в диссертации. См.: [Магомедова 1975: 13].

⁴ Этот мотив относится к общей романтической традиции.

вдохновения и самого творческого акта, которые представляются ему чередой различных «не слышанных» ранее звуков. Таким образом, «художник» - это тот, кто имеет способность «слышать» «не слышанный» «звон», постигать его тайный смысл и воплощать в произведении искусства.

Природные звуковые образы зачастую имеют устойчивую, соотнесенную с мировой культурной традицией символику. Например, помимо упомянутого нами выше «птичьего пения» в цикле встречаются еще несколько образов пения птиц. Так, например, три раза встречается образ «соловьиного пения» в стихотворениях: «Черный ворон в сумраке снежном...» («Валентина, звезда, мечтанье! / *Как поют твои соловьи...*» [Блок 1960в: 163]; в «Как прощались, страстно клялись...» («Как прощались, страстно клялись / В верности любви... / Вместе таин приобщались, / *Пели соловьи...*» [Блок 1960в: 188]; ср. также звуковой и визуальный образ в стихотворении «Смычок запел. И облак душный...» («Смычок запел. И облак душный / Над нами встал. *И соловьи / Приснились нам...*» [Блок 1960в: 217]). Во всех перечисленных случаях звуковые образы являются сопричастными теме творчества, а также земной «любви» (в последнем случае в большей степени – «страсти»), которой посвящены данные тексты.

В цикле встречается и звуковой образ «окрика воронья», который мы находим в стихотворении «Все б тебе желать веселья...»: «Ты со мной и не со мною - / Рвешься в дальние края! / Оплетишь меня косою / И услышишь, замирая, / *Мертвый окрик воронья!*» [Блок 1960в: 173], и соотносящийся с ним визуальный образ в строках из того же стихотворения: «В час разгульного веселья / *Вдруг намахнет* страстной болью, / *Черным крыльем воронье*» [Там же]. Повтор данного образа, более того, представленного как визуально, так и на уровне звука, говорит о его символичности. Он символизирует пустоту «разгульной» жизни в данном стихотворении. Лексемы «окрик» и «боль» связаны с мучительностью расплаты за такую жизнь, так как ворон, ворона символизирует возможность беды или губительной опасности.

Отметим особую частотность в цикле образа «ветра». Ср., напр., синэстетическую импрессию (звуковой и осязательный образ) в стихотворении «Уже над морем вечерет...»: «Уже над морем вечерет, / Уж ты мечтой меня томишь, / И с полуночи *ветер веет / Через неласковый камыш...*» [Блок 1960в: 172]. Данный образ «ветра», в котором совмещаются две импрессии - осязание и звук, неоднократно встречается в цикле, зачастую в сопровождении также образа «снега».

Как правило, данные образы сопричастны теме «страсти» в цикле. Ср., напр., в стихотворении, описывающем «страсть и беспечность» из «Трех посланий» - «Черный ворон в сумраке снежном...»: «*Снежный ветер*, твое дыхание, / Опьяненные губы мои...» [Блок 1960в: 163] (ср. сходные образы из следующего стихотворения, развивающего заданную тематику - «Знаю я твое льстивое имя...»: «И, готовый на новые муки, / Вспоминаю те *вьюги, снега*, / Твои дикие слабые руки, / Бормотаний твоих жемчуга» [Там же]). Данные образы реализуют тему страсти, превращаясь в метафорические построения, как например, в стихотворении, описывающем «безумие любви» - «Есть времена, есть дни, когда...»: «Есть времена, есть дни, когда / Ворвется в сердце *ветер снежный*, / И не спасет ни голос нежный, / Ни безмятежный час труда...» [Блок 1960в: 209].

Образы «ветра» и «снега» / «вьюги» могут выступать в роли *возбудителя* воспоминания, что, как уже отмечалось выше, представляется определенной закономерностью переключения временных планов в цикле (звук → воспоминание). Ср., напр., в стихотворении «Ветр налетит, завоюет снег...»: «Ветр налетит, *завоеет снег*, / И в памяти на миг возникнет / Тот край, тот отдаленный берег... / Но цвет увял, под снегом никнет...» [Блок 1960в: 199]. В стихотворении «Я вижу блеск, забытый мной...» образ «вьюги» вызывает в памяти героя ассоциацию с голосом его «первой любви»: «Тот голос низкий и грудной, // Каким ответила подруга / На первую любовь мою. / Его доныне узнаю / В те дни, когда бушует *вьюга*...» [Блок 1960в: 210]. Иногда природные звуки могут характеризовать героев, например, в стихотворении «Ты говоришь, что я дремлю»: «А я пришел к тебе из стран, / Где *вечный снег и вой метели*...» [Блок 1960в: 211]. Здесь «вой метели» характеризует героя, которому противопоставлена героиня с ее «южным блеском».

Следует отметить и другой (визуальный) образ «метели», которая наделена эпитетом «спокойная», а также упоминание «пухового ветра» в стихотворении «Покойник спать ложится...»: «Покойник спать ложится / На белую постель. / В окне легко кружится / *Спокойная метель*. / Пуховым ветром мчится / На снежную постель...» [Блок 1960в: 179], где спокойствие «метели» и эпитет «пуховый», употребленный по отношению к «ветру» оправдываются лирическим сюжетом стихотворения, описывающим «смерть». С данным мотивом может быть связано, то, что образы «метели» и «ветра» не имеют здесь звукового выражения.

В том же стихотворении есть еще один примечательный, но в данном случае звуковой образ «вздыхающего воздуха»: «И отдых, милый отдых / Легко прильнул ко мне. / *И воздух, вольный воздух / Вдохнул на простыне...*» [Там же]. В данном стихотворении «смерть» представляется освобождающей, отсюда определения «спокойная» и «пуховый» в описании «метели» и «ветра».

Отметим также, что образ «ветра» в соединении с «арфой», или ее метонимией в стихотворении «На смерть Коммиссаржевской» – «струнами» также встречается в стихотворениях эксплицитно (как в случае с названным стихотворением) или имплицитно повествующих о смерти. Под последним мы имеем в виду стихотворение «Уже померкла ясность взора» из мини-цикла «Через двенадцать лет», анализ которого представлен выше (с. 52-54). Оно, как уже отмечалось, было написано под впечатлением от известия о смерти К.М.Садовской. Так как соединение образов «ветра» и «арфы» представляет собой метафору эоловой арфы, то следует сказать, что появление данного образа в контексте описания «смерти» находится в соответствии с символикой «арфы», которая традиционно воспринимается в культуре как мост между земным и небесным мирами.

2.1.2. Символика и функции образов «музыкальных инструментов» в цикле

Среди образов музыкальных инструментов, представленных в цикле, встречаются: свирель, арфа, скрипка, бубен, бубенчик, литавры, кастаньеты, гармонь, гитара, колокола и колокольцы. Каждый из них выполняет свою индивидуальную функцию в тексте, а некоторые из них могут выполнять различные функции в зависимости от контекста конкретного стихотворения. Некоторые музыкальные инструменты в цикле говорят с лирическим героем «Арф и скрипок» на понятном ему языке и подают ему знаки – сообщения. Другие - служат символами той или иной его душевной настроенности в цикле.

Представляется возможным отнести образы музыкальных инструментов в цикле, по крайней мере, к двум различным группам: 1) образы, сопутствующие мотиву «страсти» или так называемые «будничные» образы и 2) образы, появляющиеся в контексте восприятия героем мистической действительности. Первую группу составляют образы, которые могут тяготеть к земному миру или соотноситься с ним,

могут находиться на границе двух миров или иногда также соотноситься с мистической реальностью.

К первому типу образов можно отнести: литавры, скрипку / смычок (как метонимию образа «скрипки»), рог («призывный»), кастаньеты и гитару; сюда же можно причислить и бубенчик, гармонику и колокольцы.

Образами, составляющими вторую группу являются: свирель, арфы / струны (метонимия образа «арфы»), колокола, а также в определенном контексте, скрипки («Голоса скрипок»). Отметим, что относящиеся к данной группе, музыкальные инструменты в цикле *встречаются без исполнителя*, что подчеркивает их символичность и причастность к запредельному миру. При этом следует отметить, что не всегда музыкальные инструменты в цикле – это звуковые образы, иногда они представлены визуально при сохранении звучания на имплицитном уровне стихотворения.

После того как мы определили функциональные границы образов музыкальных инструментов в цикле, рассмотрим конкретные примеры.

2.1.2.1. Музыкальные инструменты семантического поля «страсти».

Из звуков музыкальных инструментов, как мы уже отмечали, герой вербализирует «песню» арф («Уже померкла ясность взора...»), о чем говорилось в контексте анализа мини-цикла «Через двенадцать лет»: «Когда в гаданьи, еле зримый, / Встал предо мной, как редкий дым, / Тот призрак, тот непобедимый... / И *арфы спели: улетим*» [Блок 1960в: 185]. В этом отношении примечательно также стихотворение «Испанке», где постижение языка музыкального инструмента героем представлено как особый мотив: «*..язык кастаньет* / Понял только влюбленный испанец / Или *видевший Бога поэт*» [Блок 1960в: 204].

Образ литавр встречается в цикле единожды в стихотворении «Не венчал мою голову траурный лавр»: «Не венчал мою голову траурный лавр / В эти годы пиров и скорбей. / Праздный слух был исполнен громами *литавр*, / Сердце – музыкой буйных страстей» [Блок 1960в: 178]. Интересно, что «слух» и «сердце» в данном стихотворении как бы противопоставлены друг другу, хотя в действительности звук литавр – это и есть «музыка буйных страстей», торжество которых заполняет собой «слух»

лирического героя цикла, тем самым уводя его от истинного пути к пониманию высшего музыкального строя мироздания (см. об этом подробнее на с. 88).

Образ «рогов призывных» возникает в связи с темой губительной «страсти» в стихотворении «Ты – буйный зов рогов призывных...»: «Ты – *буйный зов рогов призывных*, / Влекущий на неверный след, / Ты – серый ветер рек разливных, / Обманчивый болотный свет» [Блок 1960в: 214]. Данное стихотворение заканчивается строками: «Ведя меня, как вождь, к победам, / Испепеляешь ты, как страсть».

В качестве визуального образа с отчетливым звуковым сопровождением, сопряженным теме «страсти» является «бубен» в стихотворении «Когда-то гордый и надменный...»:

Когда-то гордый и надменный,
Теперь с цыганкой я в раю,
И вот – прошу ее смиренно:
«Спляши, цыганка, жизнь мою».

И долго длится пляс ужасный,
И жизнь проходит предо мной
Безумной, сонной и прекрасной
И отвратительной мечтой...

То кружится, закинув руки,
То поползет змеей, - и вдруг
Вся замерла в истоме скуки.
И бубен падает из рук... [Блок 1960в: 194].

Это редкий случай, когда основная метафора стихотворения, несмотря на имплицитный звуковой ряд, реализуется в визуальном образе – в цыганском танце. «Бубен» олицетворяет здесь по-цыгански «страстную» жизнь, похожую на цыганскую пляску с бубном, неизбежный итог которой – скука и «смертная тоска» [Там же].

Разумеется, самым частотным и наиболее сложным неоднозначным образом, сопряженным с темой «страсти», в цикле является «скрипка». В контексте стихотворения из мини-цикла «Через двенадцать лет» - «Уже померкла ясность взора...» образ «скрипки» приобретает эротические коннотации, приведем два первых четверостишия:

Уже померкла ясность взора,
И скрипка под смычок легла,

И злая воля дирижера
По арфам ветер пронесла...

Твой очерк страстный, очерк дымный
Сквозь сумрак ложи плыл ко мне.
И тенор пел на сцене гимны
Безумным скрипкам и весне... [Блок 1960в: 185].

Как уже говорилось, весь мини-цикл «Через двенадцать лет» посвящен воспоминаниям Блока о встречах с К.М. Садовской. Данное стихотворение представляет собой воспоминание, соединенное с мыслью о ее смерти, ложная весть о которой дошла до поэта в период написания трех последних стихотворений из мини-цикла «Через двенадцать лет». Этим, на наш взгляд, объясняется появление образа «арф» в первом четверостишии (ср. образ «арф», переданный метонимически, из стихотворения «На смерть Коммиссаржевской»: «Не верили. А голос юный / Нам пел и плакал о весне, / *Как будто ветер тронул струны / Там, в незнакомой вышине*» [Блок 1960в: 190]).

Скрипка возникает и в стихотворении, описывающем светские будни - «Где отдается в длинных залах...». Здесь «скрипки» уподобляются «дамам», благодаря резкому переходу: «...И скрипки, тая и слабея, / Сдаются бешеным смычкам» и далее – «Одна выходит прочь из круга, / Простерши руку в полумглу; / Избрав назначенного друга, / Цветок роняет на полу...» [Блок 1960в: 195]. В данном случае образ «скрипки» символизирует также «сладкую», но разрушительную «страсть», стихотворение продолжается строками: «Не поднимай цветка: в нем сладость / Забвенья всех прошедших дней, / И вся неистовая радость / Грядущей гибели твоей!...».

Стихотворение «Смычок запел. И облак душный...» напоминает по композиции, точнее по зачину текста, первое стихотворение цикла «Свирель запела на мосту...», однако по своему замыслу скорее противостоит ему. Звук скрипки в данном стихотворении является предпосылкой к дальнейшему развитию в стихотворении образности, связанной со страстью. Происходит как бы последовательное нанизывание символов «страсти», характерных для поэтического мира блоковского «третьего тома» в целом, и для цикла «Арфы и скрипки», в частности: 1) «Смычок запел», 2) «...облак душный, / над нами встал...», 3) «...и соловьи / приснились нам...» и кульминация мотива «страсти» - 4) «...и стан послушный / скользнул в объятия мои...» [Блок 1960в: 217]. Заявленное противопоставление соловьиному пению звуков скрипки («Не соловей

- то скрипка пела...) сглаживается контекстом стихотворения и семантика данных образов сближается.

Надо отметить, что за счет резких звуковых переходов данное произведение является одним из самых насыщенных в звуковом отношении стихотворений цикла. За кажущимся звуковой кульминацией моментом наступает еще одна кульминация, еще один яркий звуковой образ: «Когда ж оборвалась струна, / Кругом *рыдала и звенела*, / Как в вешней роще, *тишина...*» [Там же]. Появляется мотив напряженного «звнящего» ожидания (см. далее о значении эпитета «вешний» и семантике образа «тишины» как созидательного начала на с. 78-80) и возникает еще более экспрессивный звуковой образ: «Как там, в рыдающие звуки / Вступала майская *гроза...*». Появление «грозы» кажется кульминацией данного стихотворения, но все это оказывается в конечном итоге лишь эмоциональным фоном событий, описанных в последних двух строках «Пугливые сближались руки, / И жгли смеженные глаза...» [Там же].

Наиболее часто цитируемое стихотворение из цикла «Арфы и скрипки» – это «Голоса скрипок», стихотворение, посвященное другу Блока - Евгению Иванову. Это действительно одно из программных стихотворений зрелого творчества Блока. Оно соотносится с его представлением о мире как о «мировом оркестре», и личности, особенно – личности художника как о музыкальном инструменте, который должен в своем музыкальном стремлении совпадать с оркестром, сливаясь с мировой гармонией:

Зачем же в *ясный час торжеств*
Ты злишься, мой смычок визгливый,
Врываясь в *мировой оркестр*
Отдельной песней торопливой? [Блок 1960в: 192].

В.М. Жирмунский отметил здесь плавность переходов, ускользающих от читательского внимания, от описаний реального мира к описанию реальности «мирового оркестра», за счет чего, по мнению исследователя, обыкновенные предметные образы начинают просвечивать дополнительными смыслами [Жирмунский, 1922]. Если посмотреть на две начальные строки стихотворения, то они представляют собой привычное для лирики пейзажное описание: «Из длинных трав встает луна / Щитом краснеющим героя...» [Блок 1960в: 192], и сразу же за этим следует: «И буйной музыки волна / Плеснула в море заревое...», где под «музыкой» и подразумевается весь спектр значений «мирового оркестра» (см. об этом во введении).

В первом четверостишии, таким образом, разворачивается картина становления мироздания.

В эту картину становления не вписывается образ «скрипки». Здесь противопоставлены друг другу два образа «скрипки»: «смычок визгливый» (метонимия образа «поэта-скрипача») с «песней торопливой» («Зачем же в ясный час торжеств / Ты злишься, *мой смычок визгливый*, / Врываясь в мировой оркестр / Отдельной *песней торопливой?*»), и «скрипки запредельные» («Учись вниманью длинных трав, / Разлейся в море зорь бесцельных, / Протяжный голос свой послав / В отчизну *скрипок запредельных*» [Там же]) – новый для цикла «Арфы и скрипки» образ. Суетливый «визгливый» «смычок» в данном стихотворении должен слиться с «мировым оркестром» – «отчизной скрипок запредельных», и в обращении «мой смычок визгливый» ощущается сочувственное отношение героя к сбившемуся с пути «смычку», что проецирует данный образ на самого лирического героя.

Как мы помним, лирический герой в цикле, то поднимается над будничной жизнью и растворяется в «запредельной» музыке, то, наоборот, сбивается с пути – погружаясь в суетливый мир будней, «суетливых» «страстей», и поэтому теряет способность слышать музыкальный строй и участвовать в «мировом оркестре».

Данное стихотворение наиболее отчетливо отражает двойственную природу самого лирического героя, и в сжатом виде представляет основную проблему лирического сюжета цикла – внутреннюю борьбу «я» на пути к слиянию с «мировым оркестром».

2.1.2.2. Музыкальные инструменты, связанные с внеземным миром

Выше мы упомянули несколько образов музыкальных инструментов, причастных миру «высшей» музыкальной действительности, звуки которых постигает лирический герой цикла «Арфы и скрипки» («свирель» из первого стихотворения цикла и «арфы», поющие «улетим»). Особого внимания в цикле заслуживает образ «арфы» из стихотворения «На смерть Коммиссаржевской». Здесь «арфа» не называется, но встречается несколько метонимических указаний на образ «арфы»: «Как будто *ветер тронул струны* / Там, в незнакомой вышине...», «И *струнно* плачут серафимы, / Над миром расплескав крыла...» [Блок 1960в: 190]. В первом случае возникает ассоциация с

эоловой арфой. В стихотворении образ «арфы» вскрывает свою традиционную, важную для романтической поэзии символику посредника между земным и потусторонним, символизируя «запредельный» мир. Данный образ связан в стихотворении с темой смерти.

Следует отметить также появление в стихотворении таких характерных для русского фольклорного жанра плача образов как «камень бел-горючий» и «плакун-трава»: «Залег здесь *камень бел-горючий*, / Растет у ног *плакун-трава...*» [Там же]. Показательно, что в данном стихотворении, обнаруживающем в себе характерную лексику русского плача, в звуках арфы герою слышится «плач» серафимов: «струнно плачут серафимы». «Плачут» в данном стихотворении не только серафимы, но и сама ушедшая из жизни в своем новом воплощении «Обетованной весны». Это образ, символизирующий сбывшееся ожидание / мечту (ср. «*Теперь ты с нею – с величавой, / С несбыточной твоей мечтой...*»). «Голос» во втором четверостишии: («Не верили. А *голос юный / Нам пел и плакал о весне*» [Там же]) ассоциируется с ушедшей из жизни героиней, о чем свидетельствуют формы глаголов в прошедшем времени, в то время, как серафимы «плачут» в настоящем, или же – в вечности.

«Потусторонний» мир в цикле репрезентируют также «колокола» из стихотворения «Сквозь серый дым от краю и до краю...»: «О чем в сей мгле безумной, красно-серой, / Колокола, / О чем гласят с несбыточною верой? / Ведь мгла – все мгла» [Блок 1960в: 201]. Образ «колоколов» противопоставляется «мгле будней». Характерно, что в данном стихотворении возникает тема «несбыточной веры», сходная с темой «несбыточной мечты». Здесь, однако, героиня воссоединяется со своей «несбыточной мечтой», будучи приобщенной к музыкальному строю мироздания. Герой же данного стихотворения находится в состоянии «мертвого сна» будней – земной реальности, что противоположно состоянию смерти – пребыванию в потустороннем мире. Поэтому «вера» в «Сквозь серый дым от краю и до краю...» остается для него «несбыточной», а «звон колоколов» ему кажется «праздным». В данном случае герой ощущает себя мертвым для «высшей» реальности звуков.

2.1.3. «Пение» и звучание предметного мира

Лирический герой цикла склонен приписывать реалиям *эмпирического, предметного мира* музыкальные свойства. Или же «пение» становится проявлением

объективной «музыкальной» субстанции. Герой постигает «пение» неживого предметного мира, например, «песню» рельсов в стихотворении «Уж вечер светлой полосой...»: «Когда же чуть дрожащим звоном / *Пропели рельсы: не забудь...*» [Блок 1960в: 180]. В данном случае звуковой образ маркирует переломный момент в стихотворении, которое начинается рядом визуальных образов: «вечер, светлой полосой / на хладных рельсах догорал», «ты, стройная, с тугой косою», «прошла по черным пятнам шпал», «твой быстрый взор», «огнем докучным», «меня обжег и ослепил» [Там же]. После сигнального слова «ослепил» появляется резкий звуковой образ – «Мгновенье... *громом однозвучным* / нас черный поезд разделил...» [Там же].

В образность данного стихотворения входят различные виды импрессий: «обжег» - осязательный образ, «ослепил» - визуальный, и «гром однозвучный» - слуховой. Следует отметить, что данное сочетание образов является одним из редких примеров, когда «слепота» героя функционально не тождественна его «глухоте», а наоборот, подчеркнуто противопоставлена, так как при отсутствии зрения герой становится более восприимчив к звукам, таким образом, отчасти объясняется сама возможность понимания «песни рельсов». В данном примере также примечательно соседство звука («звона») и мотива «памяти» («не забудь»).

Как правило, звуки предметного мира, наделенные определенным смыслом для лирического героя связаны в цикле с ретроспекцией, воспоминанием. Приведенный выше пример относится к подобной последовательности образов (ср. «*Напрасный миг, проплывший мимо*» [Блок 1960в: 180]). С описанным обстоятельством связано присутствие звуковых сравнений и метафор (имеются в виду звуковые метафоры, основанные на назывании предметов) в описаниях прошлого, например, метафора, связанная с предметным миром: «Неужели и *жизнь отиумела, / Отиумела, как платье твое?*» [Блок 1960в: 219] (стихотворение «Превратила все в шутку сначала...»), или метафора, использующая образ природного звука: «*Шелестят травой сухой / Мои старинные болезни...*» [Блок 1960в: 198] (ст. «Без слова мысль, волнение без названья...»). Соотнесенность «звука» и «памяти» представлена, например, в следующих строках: «*Все помнит о весле вздыхающем / Мое блаженное плечо...*» [Блок 1960в: 162]. Воспоминание героя доходит до уровня осязания: он физически «помнит» звук, издаваемый «веслом».

Еще один наглядный пример взаимосвязи звука и воспоминания в цикле в стихотворении «Седое утро»: «И *звякнул* о браслет жетон / (*Какое-то воспоминанье*)...»

[Блок 1960в: 207], здесь явно видна параллель «звук» - «воспоминание», которая неоднократно возникает в цикле «Арфы и скрипки» (ср. «*Весь я –память, весь я – слух...*» [Блок 1960в: 182]). В данном стихотворении происходит отход героя от недавней наскучившей жизни под знаком «страсти», которая видится ему теперь как бы сквозь пелену (за «мглой» «докучной») в образе героини: «И взгляд, как уголь под золой, / И голос утренний и скучный... / Нет, жизнь и счастье до утра / Я находил не в этом взгляде...» [Там же].

Это своеобразный итог «бурной» жизни - разочарование, как в стихотворении «Когда-то гордый и надменный...»: «Вражда, любовь, молва и злато, / А пуще – смертная тоска» [Блок 1960в: 194], в этом стихотворении тоже возникает мотив «скуки». Поэтому «голос» и «взгляд» героини кажутся не такими, какими казались «до утра». Показательно, что «голос» героини здесь превращается в «скучный». Стихотворение заканчивается обращением к памяти: «*Ты, время, память притуши, / А путь снежком запороши*» [Блок 1960в: 207], означающим полный отказ героя от прошлой жизни, прошедшей под знаком «страсти», желание «забыть» и «не возвращаться». Дистанция между воспоминанием и самим событием для героя цикла здесь почти не существует.

Интересен случай звуковой характеристики героем собственных стихов, своеобразного метаописания в стихотворении «Грустя и плача и смеясь...»: «*Грустя и плача и смеясь, / Звонят ручки моих стихов / У ног твоих, / И каждый стих / Бежит, плетет живую вязь, / Своих не зная берегов*» [Блок 1960в: 175], далее возникает сравнение стихов с «хрустальными струями воды»: «Но сквозь *хрустальные струи* / Ты далека мне, как была... / *Поют и плачут хрустали...*». Образ «хрусталя» довольно устойчив в поэтической традиции, он символизирует нечто «чистое», «светлое», «высокое» и «хрупкое». Данный образ наиболее часто встречается в сравнениях, метафорах, связанных с «водой», чем обычно подчеркивается ее «чистота» и «прозрачность».

Гораздо реже можно встретить данный образ как характеристику стихов, например, у Н.М.Языкова: «стих ваш ясен, как *хрусталь...*» [Языков 1988: 340]) (здесь подчеркивается та же «прозрачность»). У Блока это многогранный образ, строящийся на пересечении звука («плача», «смеясь», «звоня») и визуальной импрессии («бежит», «плетет») - это блоковская метафора поэзии. Здесь присутствует и метафора «поэт-певец», ассоциация с песней-плачем, и с блоковским образом «поющих вод», а также

не менее важна семантика «чистоты» образа «хрустали» в данном случае, так как речь, видимо, идет о стихах, посвященных «Прекрасной даме».

2.1.4. Функции звучания «голоса»

Переходя к анализу звуков человеческого голоса в цикле (пение в прямом значении, а не метафорическом, или речь), отметим, что они принадлежат, как правило, лирической героине цикла, и играют важную роль в описании отношений лирического героя с героиней. Начиная со второго стихотворения цикла «*Душа! Когда устанешь верить?*» активный образ героини, или в данном случае, героинь вводится словом «зовет»: «Едва, подругу покидая, / Ушел я в тишину и тень, / И вот опять – *зовет другая*, / Другая вызывает день...» [Блок 1960в: 159]. Здесь примечательна уже отмеченная нами параллель звукового и светового образов «тишина» - «тьень», которым противопоставлены «звук» («зовет») и «день» (свет). Здесь важно то, что «тишина» сопоставляется с «тьенью», что означает не полное забвение, или смерть, а их умеренный вариант – состояние ожидающего покоя. Очевидно, что для лирического героя стоит знак равенства между «словом» и «действием», «событием», то есть «зовет» и «вызывает» - это синонимичные формы.

Отсюда важность произнесенного имени (как звука) в цикле. В следующем стихотворении «И я любил. И я изведаль...» говорится о том, что лирический герой изведаль «и *имя*: враг; и *слово*: друг» [Блок 1960в: 162]. И далее: «Их было много... Что я знаю? / Воспоминанья, тени сна... / Я только странно *повторяю их золотые имена*» [Там же]; из этого примера видно, что само называние имени для лирического героя и есть воспоминание. Эти два стихотворения, следующие в цикле друг за другом, объединены одной внутренней мотивировкой – уходом от страсти, о чем мы уже неоднократно говорили. Стихотворение «И я любил. И я изведаль...» после развернутого воспоминания заканчивается строками «Я шлю лавину тем ущельям, / где я любил и целовал!», а предыдущее «Душа! Когда устанешь верить?» четверостишием «Но *мглою* весеннею повито / Все, что кипело здесь в груди... / *Не пой*, не требуй, Маргарита, / В мое ты сердце не гляди...» [Блок 1960в: 159], что в обоих случаях говорит о нежелании «страсти» героем (который ассоциирует себя с Фаустом) и мучительных воспоминаниях о ней. В последнем примере слова «не пой» приравняются к

значению «не напоминай». Приведем еще один пример, когда имя метафоризируется и замещает собой его носителя, в третьем из «Трех посланий»: «Знаю я твое *льстивое имя*, / Черный бархат и губы в огне...» [Блок 1960в: 163].

Приведем другие примеры из цикла, когда упоминание голоса (поющего или говорящего; здесь важным оказываются *темп речи, тембр и сила/слабость звучания*) участвует в описании «страсти»: «*Томный голос пением нежным / Мне поет о южных ночах*» [Блок 1960в: 162], или «*бормотаний твоих жемчуга*» [Блок 1960в: 163] из стихотворений в «Трех посланиях», которые мы уже описывали ранее. Ср. также «шепот» в стихотворении «Опустись, занавеска линиялая...»: «Что рыдалось мне *в шепоте*, в забыти, / Неземные ль какие слова? / Сам не свой только был я, без памяти, / И ходила кругом голова...» [Блок 1960в: 176]. В данном случае сложно определить точно, чей это шепот, однако, это не так важно как сам момент появления (тихого) голоса, причем снова в контексте «страсти», которая разрушает «память» и также наделена негативными коннотациями, как и в предыдущих примерах. Голос лирической героини постоянно провоцирует в лирическом герое воспоминания о прошлой «страсти», напомним пример из мини-цикла «Через двенадцать лет»: «И *голос, вкрадчиво-протяжный, / Слова бывалые шепнет*» [Блок 1960в: 182].

К этому же семантическому пласту относится «томный голос» и «гортанные звуки» из стихотворений «Натянулись гитарные струны» («И гортанные звуки / Понеслись...» [Блок 1960в: 213]) и «Ты говоришь, что я дремлю...» («Твой южный голос томен...» [Блок 1960в: 211]). В последнем стихотворении героя характеризует страх перед произнесением «имени» героини: «И я боюсь тебя *назвать / По имени*. Зачем мне имя?», так как в данном случае «назвать» будет означать «вспомнить», чего боится лирический герой. Не «называя» лирический герой занимает позицию безучастного созерцателя: «Дай мне тревожно *созерцать / Очами жадными моими / Твой южный блеск, забытый мной...*» [Там же]. В стихотворении «Я вижу блеск, забытый мной», варьирующем тему стихотворения из предыдущего примера, сближаются звуки скрипки и голоса лирической героини цикла: «Я различаю на мгновенье / *За скрипками – иное пенье*, / Тот голос низкий и грудной, / Каким ответила подруга / На первую любовь мою» [Блок 1960в: 210]. В данном примере звучание скрипок напоминает лирическому герою «низкий и грудной» голос «подруги». Отметим близость данных образов, их объединяет семантическое поле «страсти» / «любви» - «безумия» в поэтической системе Блока.

Такому «томному», «грудному» голосу (здесь значение имеет тембр голоса) героини, находящемуся в семантическом круге «страсти» противопоставлен в цикле голос «нежный» и «юный», сопряженный с мотивом «надежды» или также воспоминания, но светлого, без отрицательных коннотаций. Например, в стихотворении «Есть времена, есть дни, когда...» описывается ощущение зарождения «страсти»: «Госкою, страстью, огневицей / Идет безумие любви...» [Блок 1960в: 209], но в начале текста говорится: «И не спасет ни *голос нежный*, / Ни безмятежный час труда...». В данном случае образ «нежного» голоса подразумевает иную характеристику, не связанную с темой «страсти». Характерно, что в данном стихотворении при описании «страсти» не используется слово «тишина», оно заменено на «глушь» и «немота» («Полсердца – туча грозная, / Под ней – все *глушь*, все *немота*» [Там же]), так как «тишина» в цикле символизирует более высокое созидательное начало, в отличие от «глуши» и «немоты», которые соседствуют в цикле с «глухотой» - «глупостью». Приведем также стихотворение «Есть минуты, когда не тревожит...»:

Есть минуты, когда не тревожит
Роковая нас жизни гроза.
Кто-то на плечи руки положит,
Кто-то ясно заглянет в глаза...

И мгновенно житейское канет,
Словно в темную пропасть без дна...
И над пропастью медленно встанет
Семицветной дугой тишина...

И *напев заглушенный и юный*
В затаенной затронет тиши
Усыпленные жизнью струны
Напряженной, как арфа, души [Блок 1960в: 202].

Данный «напев», «юный» и «чистый», не связан с темой «страсти». Он противопоставлен «житейскому», и отнесен, скорее, к «потусторонней» реальности. В стихотворении не сказано, кому он принадлежит, это важно, особенно после несколько раз повторяющегося неопределенного местоимения «кто-то» в первом катрене.

В цикле «Арфы и скрипки» несколько раз появляются такие неопределенные образы, которые связаны с мистическим ощущением / «знаком» потусторонней действительности. Такие явления - «знаки» не имеют имени, поэтому в таких

стихотворениях используются неопределенные местоимения. Приведем в пример стихотворение «Без слова мысль, волнение без названья...»:

*Без слова мысль, волнение без названья,
Какой ты шлешь мне знак,
Вдруг взбродив мгновенной молнией знания
Глухой декабрьский мрак?*

*Все призрак здесь – и праздность, и забота,
И горькие года...
Что б ни было, - ты помни, вспомни *что-то*,
Душа... (когда? когда?)*

*Что б ни было, всю ложь, всю мудрость века,
Душа, забудь, оставь...
Снам бытия ты предпочла отвеса
Несбыточную явь...*

*Чтобы сквозь сны бытийственных метаний,
Сбивающих с пути,
Со знаньем несказанных очертаний,
Как с факелом, пройти [Блок 1960в: 198].*

Как кажется, «напев» из предыдущего стихотворения сходен с мыслью «без слова» и «волнением без названья» из данного стихотворения – это минус-прием, подобный образу «тишины». Знание, о котором идет речь в стихотворении – некоторое высшее знание, которое не имеет определенных «очертаний», и соответственно не имеет земного имени, названия. Образы «знака» и «волнения», как отмечалось уже ранее, соотносятся с темой творчества в цикле. Они символизируют вдохновение поэта.

Важно, что под словами «вспомнить что-то» подразумевается не что-то неопределенное¹, а мистическое «что-то», но «несказанное», не имеющее «бытийственного» названия. Таким образом выражается стремление героя выйти за рамки «земного» бытия. Так и в предыдущем примере, «усыпленные жизнью струны» - это «сбитые» с верного пути устремления души. Здесь необходимо привести еще одно стихотворение, развивающее тематику предыдущего, которое можно считать программным для всего цикла «Арфы и скрипки»:

*Все на земле умрет – и мать, и младость,
Жена изменит и покинет друг.
Но ты учись вкушать иную сладость,*

¹ В строках «Что б ни было, - ты помни, вспомни *что-то*, / Душа... (когда? когда?)» усматривается также ассоциация с идеей анамнеза, как уже отмечалось, интересовавшей Блока.

Глядясь в холодный и полярный круг.

Бери свой челн, плыви на дальний полюс
В стенах из льда – и тихо забывай,
Как там любили, гибли и боролись...
И забывай страстей бывалый край.

И к вздрагиваньям медленного хлада
Усталую ты душу приучи,
Чтоб было *здесь* ей ничего не надо,
Когда *оттуда*¹ ринутся лучи [Блок 1960в: 189].

В данном случае мы имеем дело со сходным употреблением местоименного наречия, как и в предыдущих примерах. Это вполне конкретные «здесь» и противопоставленное этому «здесь» – «оттуда», что обрисовывает дуалистические контуры мира цикла «Арфы и скрипки» с противопоставлением «бытийственных снов» «несбыточной» и «несказанной» «яви».

К этому контексту подключаются образы «голоса» из стихотворения «На смерть Коммиссаржевской». В данном стихотворении также встречается образы «юного голоса» и «вешнего» голоса. Эти образы между собой коррелируют: «...голос юный / Нам пел и плакал *о весне*...» и «...Умер *вешний* голос...» [Блок 1960в: 190]. В статье, развивающей образность данного стихотворения – «Вера Федоровна Коммиссаржевская», А. Блок называет актрису «таинственным» «знаменательным» событием, связанным с ожиданием и надеждой, этим объясняется возникновение эпитета «вешний» по отношению к голосу Коммиссаржевской, и его развернутой посмертной метафоризации («Обетованная весна»). Ее смерть, согласно статье Блока, «новый завет для нас <...> далекий голос синей Вечности о том, чтобы ждали нового чудесного, несбыточного...» [Блок 1962: 416].

2.1.5. «Тишина» как мифологизированный образ

В нашей работе уже шла речь об образе «тишины», обобщим наши наблюдения. Мы отмечали двойственную природу образа «тишины» в цикле, но следует также

¹Курсив Блока. О сходной функции другого выделенного курсивом местоименного наречия («никогда») у Блока см. нашу работу: [Лобан 2013].

подчеркнуть, что он выступает в роли «минус-звучания», точнее «тишина» не всегда представляет собой отсутствие звуков, она выполняет определенные функции в цикле.

В уже приведенном примере из стихотворения «Смычок запел. И облак душный...» («Кругом рыдала и звенела, / Как в вешней роще, *тишина*... / Как там, в рыдающие звуки / Вступала майская гроза...» [Блок 1960в: 217]) «тишина» представляет собой активное начало, создающее эмоциональную основу стихотворения. «Рыдающая тишина» - это, конечно, оксюморон, но блоковская концепция «музыки», предполагает наделение «тишины» определенным смыслом. Это не только пограничное состояние между звуками (пауза), но и эмоционально окрашенный слуховой образ, точнее минус-звук¹.

Тишина может символизировать бездну-небытие: «Словно месяц там, над садом, / Смотрит в очи / *Тишине*» [Блок 1960в: 174]. Отметим также, что слово «тишина» помещено автором в важную финальную позицию стихотворения и выделено строфически. Нам представляется символичным, что стихотворение заканчивается словом «тишина», что может означать конец микрокосма, описанного в стихотворении, и как кажется, в данном случае значение слова «тишина» приближается к значению слова «вечность» в поэтической системе Блока и отдаленно напоминает образ «бездонного провала в вечность» из стихотворения «Черный ворон в сумраке снежном...».

Рассмотрим еще один образ «тишины» в стихотворении, входящем в «Арфы и скрипки», где тишина воплощается в визуальном образе радуги («Есть минуты, когда не тревожит...»): «И мгновенно житейское канет, / Словно в темную пропасть без дна... / И над пропастью медленно встанет / Семицветной дугой *тишина*...» [Блок 1960в: 202]. В этом примере, как кажется на первый взгляд, «тишина» противопоставлена «бездне» («пропасти без дна»). Она возникает как синэстетический образ (визуальный и минус-звучание), что акцентирует внимание читателя на ее символической сущности («семицветность») и подчеркивает объективность ее существования в сознании лирического героя.

¹Ср. различные образы «тишины» из стихотворений, не входящих в цикл «Арфы и скрипки»: «звучная тишина» из стих. «Ты отходишь в сумрак алый» [Блок 1960а: 81], «глубокая тишина» из стих. «Ей было пятнадцать лет...» [Блок 1960а: 283], «красная тишина» из стих. «Рассвет» [Блок 1960а: 368], и «зеленая», «шепчущая», «певучая» «тишина» из стих. «Я тишиною очарован» и др. Как видно из данных примеров, «тишина» в лирике Блока может быть различной и имеет внутреннеобразную градацию.

Как говорилось выше, уже в первом стихотворении цикла «Свирель запела на мосту» образ «глубокой тишины» вводится как тождественный образу «прозрачной глубины», где они противопоставлены «заботам», которые «вода» предлагает «оставить» лирическому герою. Такое использование данного образа Блоком еще раз доказывает то, что «тишина» в его поэтической системе – мифологизированный образ, отождествленный с «вечным» гармоничным миром «музыки» и противопоставленный земному миру «житейских» «забот».

2.1.6. Звуковая и визуальная образность в функции «мистического знака».

В образности цикла «Арфы и скрипки» в целом важную часть составляют «музыкальные» / звуковые сравнения и развернутые метафоры. Помимо всех приведенных выше примеров, стоит отметить еще следующие: «Взял гитару на прощанье / И у струн исторг / Все признанья, обещанья, / Всей души восторг...» [Блок 1960в: 188]; «Натянулись гитарные струны, / Сердце ждет. / Только тронь его голосом юным - / Запоет! » [Блок 1960в: 213]; «...Неужели и жизнь отшумела, / отшумела, как платье твое? » [Блок 1960в: 219]; «Мой поезд летит, как цыганская песня...» [Блок 1960в: 221]; «В листьях матовых шурша, / Шелестит еще душа...» [Блок 1960в: 182]. Как уже отмечалось в самом начале главы, такие символы как «жизнь», «сердце» и «душа» вводятся в стихотворения цикла при помощи именно музыкальных сравнений, метафор.

Как мы уже сказали, образы «звучащего мира» в цикле могут передаваться различными способами, это могут быть *внезапные знаки-сообщения*, воспринимаемые лирическим героем цикла как сигнал его причастности «высокому» миру «музыки» (творчества). В цикле также иногда появляются *внезапные вторжения «запредельной» реальности в обыденную действительность*, или *неожиданное переключение внимания лирического героя с одной реальности на другую*, не подготовленное в стихотворении какими-либо словесными маркерами (как «сон», например, или «ветер»: «Как будто ветер тронул струны / Там, в незнакомой вышине» [Блок 1960в: 190]). Это те ускользающие от читателя переходы от реальности к сверхреальности, о которых говорил Жирмунский [Жирмунский, 1922]. Такие «вторжения» могут иметь как *визуальное*, так и *звуковое* воплощение в цикле. Наиболее известный из таких

одновременно визуальных и звуковых образов – это «задыхающийся» «рысак»: «В легком сердце – страсть и беспечность, / *Словно с моря мне подан знак.* / Над бездонным провалом в вечность, / *Задыхаясь летит рысак*» [Блок 1960в: 162]. Такие «вторжения» могут восприниматься лирическим героем на уровне знака, как в данном стихотворении, - знак, который может быть понятен только ему, так как он «послан» именно ему. Как мы уже говорили, «знак» в данном стихотворении маркирует в стихотворении появление вдохновения.

К звуковым «вторжениям» в мир эмпирической действительности в цикле относятся уже упоминавшиеся нами образы «буйной музыки» и «визгливого» «смычка» из стихотворения «Голоса скрипок». Развитие лирического сюжета начинается с двойного вторжения, сначала «буйной музыки волна», по-видимому, «мирового оркестра» «плеснула» «в море заревое», а затем в сам «мировой оркестр» своей «отдельной песней» врывается «смычок визгливый».

В стихотворении «Без слова мысль, волнение без названья...» герой также пытается понять природу посланного ему «знака», где данный «знак» приобретает значение мотива стихотворения: «Без слова мысль, волнение без названья, / Какой *ты* *илеши* мне знак, / *Вдруг взбороздив мгновенной молнией знания* / Глухой декабрьский мрак?» [Блок 1960в: 198]. Если обычно «швы» таких переходов от одной реальности к другой скрыты от внимания читателя, то в данном примере, наоборот, подчеркивается внезапность вторжения: «*вдруг взбороздив мгновенной молнией знания...*» [Там же].

Одним из визуальных воплощений «вторгающейся» сверхреальности в цикле является образ «лучей» (*визуальный, световой* образ) из стихотворения «Все на земле умрет – и мать, и младость...»: «И к вздрагиваньям медленного хлада / Усталую ты душу приучи, / Чтоб было *здесь* ей ничего не надо, / Когда *оттуда* ринутся лучи» [Блок 1960в: 189].

Неожиданным, но оправданным с точки зрения внутренней логики цикла, представляется визуальный образ «печального Ангела» в концовке стихотворения, описывающего будничные быт светского общества - «Где отдается в длинных залах»: «...И только в горький час обид / Из невозвратного далека / *Печальный Ангел* *просквозит...*» [Блок 1960в: 195]. Возникновение данного образа здесь мотивировано темой опасности соблазна «страсти», символом которого в стихотворении является «уроненный цветок», в котором «сладость забвения» прошлого (ср. мотив «забытья» в мини-цикле «Через двенадцать лет»), но и обреченность на последующую гибель,

поэтому «Ангел» «просквозит» именно из «невозвратного далека». Жизненная ситуация, предшествующая неожиданному появлению «Ангела» напоминает ситуацию из последнего стихотворения в мини-циклае «Через двенадцать лет» - «Все, что память сберечь мне старается...», где герою, «томящемуся от обид» «сквозит» «призрак умершей любовницы» [Блок 1960в: 186].

2.2. Соотношение различных видов импрессий в цикле

Мы уже отмечали смежность образов «тишины» и «темноты», «мглы» в образной системе «Арф и скрипок». Соответственно, «слух» и «зрение» также часто выступают в тождественной роли в цикле, хотя, как уже отмечалось выше, «слух» является первичным способом познания мира лирическим героем в «Арфах и скрипках».

Приведем несколько примеров, где «слух» и «зрение» сближаются в своей функциональности: «Такой прозрачной глубины / *Не видел никогда...* / Такой глубокой тишины / *Не слышал никогда...*» [Блок 1960в: 158]; «И только сбруя золотая / Всю ночь *видна...* Всю ночь *слышна...*» [Блок 1960в: 168], «Прошли, прошли года, / Прости, бессмертный дух, / *Мятежный взор и слух!* <курсив наш – Б.Л.> / *Настало никогда...*» [Блок 1960в: 179]. «Мятежный взор и слух» из последнего примера, как кажется, представляет собой автометаописательную конструкцию.

Иногда «зрение» и «слух» упоминаются рядом, это означает, что восприятие лирическим героем визуального и звукового образов более дискретно в стихотворении: «*Вижу* снова я тонкие руки, / Снова *слышу* гортанные звуки...» [Блок 1960в: 183]. В данном примере более отчетливо прорисована граница между этими образами, но то, что они следуют друг за другом в описании образа героини и находятся в тождественных синтаксических позициях в стихотворении говорит об их синкретическом восприятии героем. Это также подчеркивается рифмованностью приведенных строк. Также в цикле есть другие случаи (потенциально) одновременного восприятия лирическим героем воздействия на него «взора» и «слуха» героини: «Обожги меня *голосом, взором,* / Ксюша, пой!» [Блок 1960в: 213].

Отсюда появление таких контаминированных образов как «Спляши, цыганка, жизнь мою» [Блок 1960в: 194] (Ср. «Спой о жизни одиноко прожитой...» из «Жениха к последней двери» [Блок 1960в: 165]), или в стихотворении из того же цикла

«Болотистым, пустынным лугом», где все ощущения героя подчинены одному восприятию «беспредельного»: «...И *запах* горький и печальный / Туманов и духов, / И *кольца* сквозь перчатки тонкой, / И строгий вид, / И *эхо* над пустыней звонкой / *От цоканья копыт* - / Все говорит о беспредельном...» [Блок 1960в: 203] - это стихотворение представляет собой сенсуалистическую кульминацию цикла как синтез различных способов восприятия: обоняния, зрения и слуха¹.

В цикле также встречается противоположный случай, в стихотворении «Здесь в сумерки в конце зимы»: «Остались: месяц, камыши / Да горький запах миндаля» [Блок 1960в:181] все образы - зрительный («месяц»), звуковой («камыши») и обонятельный («запах миндаля») отображают полное отсутствие стремления лирического героя к «запредельному» и воспринимаются вне какого-либо объединяющего их начала; отражают его опустошенное состояние, отчужденное от «музыкальной» сущности мира.

Примечателен выбор способов восприятия мира героем-поэтом в цикле «Арфы и скрипки». Обращает, например, на себя внимание нечастое присутствие в тексте осязательных образов (за исключением нескольких, проанализированных выше (напр., «ветер веет» [Блок 1960в: 172] – осязательный и звуковой образ). Осязательные образы в цикле, как правило, сопряжены с темой «страсти», например, «твоих поцелуев бред» [Блок 1960в: 162] (ст. «Черный ворон в сумраке снежном...»), а также «твои, хохлушка, поцелуи» [Блок 1960в: 184] (ст. «Бывают тихие минуты...»). Интересным в этом отношении представляется стихотворение «Седое утро», в котором есть несколько осязательных образов: «целую кольца, а не руки...», «сжимаю пальцы ей до боли» [Блок 1960в: 207]. Оба примера иллюстрируют, наоборот, отчужденность лирических героев друг от друга, пришедшую на смену «страсти».

Обонятельные образы в цикле встречаются относительно редко. Например «запах мяты» дважды повторяется в стихотворении «Я не звал тебя – сама ты...»: «Каждый вечер – *запах мяты*, / Месяц узкий и щербатый, / Тишь и мгла», и: «*Свежий запах дикой мяты*, / Неживой, голубоватый / Ночи свет» [Блок 1960в: 174]. Данный образ связан с «неземной» героиней («Словно месяц встал из далей, / Ты пришла / В ткани легкой, без сандалий, / *За плечами трепетали / Два крыла*» [Там же]), а также

¹Следует отметить, что танец синонимичен звуку в восприятии лирического героя, т.е. также мифологизируется и воспринимается им как песня / музыкальный звук (ср., напр., смежность образов «неведомого северу танца» и «языка кастаньет», которые понимает «видевший Бога поэт» в ст. «Испанке» [Блок 1960в: 204]).

соотносится с «голубоватым», «неживым» светом, сопутствующим блоковской «небесной героине». Импрессии запаха, света и минус-звучания («тишина») создают в рамках художественного пространства данного стихотворения обстановку «сна» («как во сне»).

В цикле несколько раз встречается образ «духов». Данный образ присутствует в следующих стихотворениях: «Болотистым пустынным лугом...» («И запах горький и печальный / *Туманов и духов...*» [Блок 1960в: 203]), «Как день светла, но непонятна...» («Когда ж дойдут до сердца речи, / *И опьянят ее духи...*» [Блок 1960в: 215]), а также дважды в мини-цикле «Через двенадцать лет», посвященном К.М.Садовской, о чем говорилось в контексте данного мини-цикла.

Почти отсутствуют в цикле вкусовые образы¹. Хотя и для поэзии в целом менее характерна такая образность, в цикле Блока – это определенная фигура умолчания, возможно, подчеркнуто сознательный отход от «плотского» восприятия мира в цикле «Арфы и скрипки».

2.3. Разрушение звуковой картины мира в восприятии лирического героя

Как уже отмечалось, в цикле «Арфы и скрипки» реализуется оппозиция «небесное» (универсальное) - «земное» (повседневное), которые, в свою очередь, могут, либо вступать в конфликт в сознании лирического героя, либо сливаться в ощущении гармонии. В большинстве исследований, затрагивающих цикл «Арфы и скрипки» основное внимание уделялось образам «универсальной» картины мира в цикле «Арфы и скрипки», попытки единения лирического героя с «мировым оркестром».

Нагляднейшим образом ситуацию такого контакта лирического героя с некоторыми высшими силами в состоянии вдохновения иллюстрирует стихотворение 1913 г. «Художник», которое не входит в состав цикла, но максимально отображает ситуацию расположенности лирического героя к восприятию (слуховому и визуальному) потусторонних «знаков» в момент творческого вдохновения:

¹Если они и встречаются, то это чаще всего в метафорическом употреблении (см. напр. «сладость» из стихотворения «Все на земле умрет»: «Все на земле умрет – и мать, и младость, / <...> / Но ты учись вкушать иную *сладость*» [Блок 1960в: 189], или: «И *сладко* в очи глянул / Неведомый огонь...» [Блок 1960в: 206].

С моря ли вихрь? Или сирины райские
В листьях поют? Или время стоит?
Или осыпали яблони майские
Снежный свой цвет? Или ангел летит?... [Блок 1960в: 145].

Данный параграф посвящен большей частью анализу образности, реализующей отдаление или отчуждение героя-поэта от музыкальной первоосновы мира, его музыкальной сущности. Это представляется не менее интересным, а возможно и более важным, так как в самых общих чертах именно на расхождении «будничного» и «потустороннего» в сознании лирического героя строится лирический сюжет цикла.

Образ «я» в цикле, как мы показали в предшествующих параграфах нашей работы, во многом основывается на изображении *«слуховых» образов*. Единство двух миров (земного и потустороннего) отражается в особенностях «слуха» лирического героя. Он способен понимать звуковые знаки «высшей» реальности, а также воспринимать «пение» «будничной» действительности, в том числе предметного мира.

Когда герой сбивается со своего главного пути – постижения мистической реальности путем приобщения к ее музыкальной первооснове, это выражается в потере способности *понимать* посылаемые ему «знаки», или вообще – *воспринимать и слышать* их. Тогда в тоске по «музыкальной» гармонии мира, герой начинает компенсировать свою «глухоту», наделением окружающего звукового мира субъективными значениями – это последняя ступень его духовной деградации, так как в данном случае он уподобляется «визгливому смычку» из стихотворения «Голоса скрипок», нарушающему мировое музыкальное единство:

Зачем же в ясный час торжеств
Ты злишься мой смычок визгливый,
Врываясь в мировой оркестр
Отдельной песней торопливой? [Блок 1960в: 192].

Выделим условно группу стихотворений, отражающих *первую* ступень непонимания единства мира героем в цикле. В этих текстах герой вполне способен воспринимать звуки окружающего мира, но менее дифференцированно по сравнению с моментами полного (сущностного) проникновения в *звучащую реальность*, его «слух» как бы притупляется, т.е. герой выступает в роли наивного слушателя и внимает музыке или другим звукам, но для него скрыт глубинный смысл «песен» окружающего мира. Случаи непонимания звуков, или притупленного «слуха» всегда будут соотносимы с состояниями нарушенного внутреннего равновесия у лирического героя

(противопоставленными в цикле состояниям более цельным), особенно это становится заметно, когда в стихотворениях появляется мотив «страсти».

Например, в стихотворении «Черный ворон в сумраке снежном» из мини-цикла «Три послания»: «Валентина, звезда, мечтанье! / *Как поют твои соловьи...* <курсив наш - Б.Л.>» [Блок 1960в: 162] происходит переключение сознания лирического героя с содержания слышимого на его оформление («как», а не «что» «поют твои соловьи»), при сохранении в его сознании «музыкального», т.е. сосредоточенного на звуках мировосприятия.

Известно, что образ соловья в античной традиции связан с дионисийской символикой, и он является в поэтической традиции певцом любви, что сближает соловья с образом поэта. В контексте данного стихотворения появление соловьиного пения символизирует амбивалентно оцениваемую «страстную» любовь. Поэтому, в отличие от пения птиц, которое лирический герой *понимает* в других стихотворениях цикла, соловьиное пение, заслоняет от слуха героя высшее «музыкальное» значение звуков природы, как и другие звуки в цикле, связанные с мотивом «страсти», которая воспринимается лирическим героем неоднозначно и в ряде контекстов цикла прямо ассоциируется со «страшным миром»: «Страшный мир! Он для сердца тесен! / В нем – твоих поцелуев бред, / *Темный морок цыганских песен*, / Торопливый полет комет!» [Там же].

Здесь появляется важный для лирики Блока, и особенно, для цикла «Арфы и скрипки», мотив «цыганских песен», который соотносится у поэта с мотивом «страсти», а также часто оказывается функционально тождественным образу «скрипки». Отметим эпитет «*темный*» и номинацию «*морок*», употребленные по отношению к «цыганским песням», что помимо очевидной визуальности данного образа может также означать их непрозрачность, неясность для слуха героя¹ (в противоположность «ясности» гармоничного «музыкального» мира, охарактеризованного в стихотворении «Голоса скрипок» как «ясный час торжеств»²).

В стихотворении «Бывают тихие минуты» из мини-цикла «Через двенадцать лет», входящего в «Арфы и скрипки» встречается метафора «шепчущих струй», «шепот» которых лирический герой «*не постигает*», в отличие, например, от ситуации,

¹О семантике слова «морок» и его соотнесенности с эпитетом «темный» в данном стихотворении см.: [Левинтон: 171-185]

²В данном случае слово «ясный» употреблено Блоком, скорее всего, не только в значении «понятный», но и как «светлый», «яркий».

описанной в первом стихотворении цикла «Свирель запела на мосту...», где у героя не возникает препятствий в понимании содержания «песни» воды (он вербализует язык звуков журчащей воды:

...И под мостом поет вода:
Смотри, какие быстрины,
Оставь заботы навсегда,
Такой прозрачной глубины
Не видел никогда...
Такой глубокой тишины
Не слышал никогда... [Блок 1960в: 158].

В некоторых случаях для автора цикла, видимо, не имеет значения, улавливает ли герой глубинный смысл песен, исполняемых, например, героиней, или смысл каких-то других звуковых явлений в живом или неживом мире. Например, стихотворение «Ветр налетит, завоюет снег...», где лирический герой в мрачном пространстве «ночного», занесенного «снегом» леса «несет постылый груз воспоминаний» заканчивается строками: «Вдруг – малый домик на поляне, / И девочка поет в лесу» [Блок 1960в: 199]. В данном случае для лирического героя неважно о чем поет девочка, ее пение символизирует в стихотворении некоторое просветление, появление надежды у лирического героя, также возможно, что пение девочки в данном случае может быть символом – воспоминанием, появляющимся как просвет в ряду мрачных воспоминаний, так как звук в цикле часто является инициатором воспоминания, или даже символом воспоминания.

К *другой* группе текстов относятся стихотворения, где отображена *вторая* ступень в слуховой «деградации» героя – это полное непонимание им смысла «земных» звуков, или - неспособность улавливать звуки, свойственные «запредельному» миру. В стихотворении «Не венчал мою голову траурный лавр» «слух» представляется лирическому герою бесполезным: «*Праздный слух* был исполнен громами литавр, / Сердце – музыкой буйных страстей» [Блок 1960в: 178].

Образ «литавров» здесь носит деструктивный, противоположный «музыке» «мирового оркестра» характер, он оказывается сродни «визгливому смычку» скрипки из стихотворения «Голоса скрипок». Собственно, из-за гиперболизированного увлечения земными «страстями» «музыка», о которой говорит лирический герой в стихотворении, представлена недифференцированной и воспринимается им как шум,

который заслоняет от «слуха» музыку «мирового» значения, и тем самым делает его «праздным».

По этой же причине звон колоколов в стихотворении «Сквозь серый дым от краю и до краю...», где описывается мрачная обстановка «будней» («мгла – все мгла», «багряный свет», зовущий к «неслыханному раю» [Блок 1960в: 201]), представляется герою таким же «праздным», каким он осознавал свой «слух» в предыдущем стихотворении: «И чем он громче спорит с *мглою будней*, / Сей *праздный звон*, / Тем кажется железней, непробудней / Мой мертвый сон» [Там же].

Только в стихотворении «Не венчал мою голову траурный лавр» лирический герой осознавал «праздность» своего «слуха», в отличие от ситуации, описанной в приведенном примере. Теперь герой совершенно погряз в «бытийственном» «мертвом» сне, - он как бы погиб для высшей «музыкальной» действительности, и «праздным» ему кажется теперь не его собственный «слух», а окружающий его, звук – «звон колоколов», который к тому же символизирует церковный мир, не связанный с мистическими ожиданиями героя [Блок 1960в: 178].

В стихотворении «Есть времена, есть дни, когда...» герой также неспособен улавливать звуки из-за нахлынувшей на него грозовой тучи «страсти»: «...Идет безумие любви... // Полсердца – туча грозовая, Под ней – все глушь, все немота...» [Блок 1960в: 209]. Нахлынувшее «безумие любви» поглощает звуки, в «сердце» героя только «страсть» и «глушь».

Вершиной такого состояния «притупленного слуха» в «Арфах и скрипках» является полная «глухота» лирического героя, или по смежности – «немота», (иногда) «тишина» окружающего мира по отношению к герою. Например в стихотворении «Я пригвожден к трактирной стойке»: «А ты, душа... *душа глухая*... / Пьяным-пьяна... пьяным-пьяна...» [Блок 1960в: 168].

Эпитет «глухая» по отношению к «душе» здесь также связан с исключительно тонким слуховым мировосприятием лирического героя в прошлом. Стихотворение «Я пригвожден к трактирной стойке..» построено на повторе рефренов и песенных интонациях, подчеркнуто примитивных, сниженных по отношению к «запредельной» «музыке», что подчеркивает на композиционном и ритмическом уровне заявленную в стихотворении внутреннюю «глухоту». И если, как мы утверждали выше, «слух» является главным способом познания мира героем в цикле, то состояние «глухоты» приравнивается к «глупости», душевной опустошенности и отуплению героя как его

невозможности понимать «высший музыкальный строй» действительности. Мотив «глухоты» здесь напоминает о том, что лирический герой на неправильном пути - губительной «земной» жизни, притупляющей звуки «музыки» для него, и тем самым закрывающей дверь в «запредельное».

В том же стихотворении метафоризируется образ «бубенчика», многие музыкальные инструменты в цикле метафорически «поют», часто это очень внятные «песни», смысл которых лирическому герою ясен. Заметим, что «бубенчик» не «поет», а «лепечет»: «Бубенчик под дугой *лепечет* / О том, что счастье прошло...» [Блок 1960в: 168]. Существующее противоречие между душевной «глухотой» героя стихотворения и тем, что он понимает «лепет» бубенчика, как кажется, объясняется тем, что смысл этому «лепету» приписывает сам герой, как бы наделяя звуковое окружение субъективными значениями, компенсируя таким образом душевную «глухоту». В данном случае «бубенчик» не является источником познания действительности, даже обыденной, как в других случаях в цикле, например, в случае с «поющими рельсами» из стихотворения «Уж вечер светлой полосой...», напомним: «Когда же чуть дрожащим звоном / *Пропели рельсы: не забудь...*» [Блок 1960в: 180].

Еще один пример «сниженного» (бытового) звучания - пения лирического героя как реализации все той же метафоры «душевной глухоты» находим в стихотворении «Здесь в сумерки в конце зимы...»: «Ушла – и нет другой души, / Иду, *мурлычу: тра-ля-ля...*» [Блок 1960в: 181].

Описание издаваемых лирическим героем звуков - «мурлычу» и припев без слов («тра-ля-ля») представляют собой подобие «музыки», ее десакрализованную версию. В стихотворении они означают полную душевную опустошенность лирического героя, практически полный его отход от «музыкальной» рефлексии - стремления осмыслить действительность «музыкально», застывшего теперь в манере героя «напевать» по инерции.

Все приведенные примеры, которые мы отнесли к первой группе, представляют собой начальную стадию духовного «падения» героя, когда при сохранении его высоких представлений о музыкальной первооснове и сущности мира он перестает понимать что стоит за определенными звуками, вторая же группа примеров демонстрирует полный отказ героя от высоких стремлений, его погружение в «житейское». Данные условно разграниченные группы составляют оппозицию иному восприятию реальности в цикле, когда герою открыты все смыслы окружающего его

мира, реализующиеся в звучании человеческих голосов, музыкальных инструментов, звуков предметного мира и природы.

Итак, в целом ряде стихотворений цикла лирическим героем критически оценивается все «будничное» («житейское»), он пытается отказаться от низменных «страстей» и напряженно «вслушивается» в звуки вокруг себя в ожидании «знака» высшей «мистической» реальности. Когда его стремление к «потустороннему» ослабевает, окружающий его звуковой мир начинает рушиться – на первой стадии (первая группа примеров) он оказывается отчужденным от музыкальной первоосновы мира и крайне тяжело это переживает. На следующей ступени своего «падения» он совершенно отказывается вслушиваться в «знаки», которые не постигает, и в которых теперь не видит никакого смысла.

Это явление совершенно определенно связано с появлением мотива земной «страсти» в цикле, профанический шум которой является в ряде случаев преградой для восприятия музыки «мирового оркестра». Несмотря на преобладание в цикле «звуковых» образов, лирический герой цикла постоянно находится в поисках новых форм контакта с потусторонним миром. Неспособность лирического героя «слышать» и «понимать» услышанное зачастую сопровождается омрачением визуальных образов в стихотворениях в противоположность интуитивно ощущаемых «ясности» и «прозрачности» мира для героя в периоды его духовных и творческих «восхождений». Зачастую герой начинает наделять звуки субъективными значениями, что означает полный крах его надежды на воссоединение с высшим «музыкальным» миром, и соответственно, ставит под угрозу вопрос об истинности лирического героя как художника, для которого мир должен быть «прозрачен», так как способностью слышать «мировую музыку», «вторить ей, не фальшивя»¹ [Блок 1962: 418] обладает только истинный художник, к идеалу которого стремится лирический герой «Арф и скрипок».

¹Ст. «На смерть В.Ф. Комиссаржевской» (1910)

Заключение

Расставленные критикой и исследовательской традицией приоритеты в изучении творчества А. Блока, связанные с определенными идеологическими установками эпохи, вызвавшими в советский период выдвижение в центр исследовательского внимания таких циклов Блока как «Страшный мир», «Возмездие», «Ямбы», «Родина» и др., составили главные причины малой изученности цикла «Арфы и скрипки».

Как уже говорилось во введении к работе, при достаточно раннем осознании литературно-критической мыслью (начиная с 1920-х гг.), особого художественного значения цикла «Арфы и скрипки» в творчестве Блока, в последующие десятилетия исследователей-блоковедов занимала в большей степени мысль о социальных смыслах блоковской лирики, драматических сочинений и критической прозы.

Понятие *композиции* в нашей магистерском сочинении рассматривалось в широком смысле: как объединение нескольких структурных уровней текста в рамках более объемного сверхтекстового образования – цикла.

Понимая *цикл* как сверхтекстовое единство, интегрированное образом лирического героя и определенным образом организованной сюжетно-тематической структурой, мы посчитали логичным начать свой анализ с подциклов (или мини-циклов), входящих в состав «Арф и скрипок» как наиболее структурированных элементов сверхстихового единства.

Несмотря на выявленную нами в ходе анализа известную композиционную (в узком значении этого термина) аморфность, а также размытость лирического сюжета в «Арфах и скрипках» как художественном целом, нам, тем не менее, удалось выявить ряд важных структурообразующих принципов художественного мира в цикле. Таковыми, в первую очередь, представляются

- 1) последовательная системность в организации подциклов;
- 2) принцип романтического «двоемирия», т.е. разделения лирическим героем мира на «земной» и «небесный» (потусторонний) и наделения каждого из миров особыми звуковыми характеристиками;
- 3) художественная реализация принципа «музыкальности» - осуществляющего на протяжении всего цикла *познания* героем музыкальной первоосновы мира.

Как мы показали, посредством «музыки» («пения» или звучания) в цикле реализуется *пространственная* связь между «земным» и «запредельным» мирами, а также связь *времен*: как прошлого и настоящего, так и предвидение будущего в сознании лирического «я». В *образной* системе цикла также находит отражение представление Блока о «музыке» как о творческой первооснове мироздания. Поэтому одной из важнейших тем в цикле является тема *творчества и творческого вдохновения* художника, которые описываются при помощи звуковых образов.

В ряде стихотворений цикла *лирический герой* занимает позицию, «прожившего жизнь» старца, который вспоминает «былое», подводит итоги пройденного пути¹. Образ «воспоминания» в цикле соотносим с волевым усилием, которое лежит в основе искусства и представления о «музыкальной» сущности мира. «Память» для лирического героя играет важную роль в ретроспективном выстраивании своего творческого пути поэта-художника². Ситуация «воспоминания» лежит в основе *лирического сюжета* большого количества стихотворений в цикле.

Основным условием перехода героя в другое пространство в памяти является «звук», он предваряет, или инициирует воспоминание в сознании лирического героя.

Описанную закономерность можно заметить уже на примере анализа мини-циклов «Арф и скрипок», осуществленного нами в первой главе. Особенно ярко тема «воспоминания» представлена в мини-цикле «Через двенадцать лет», посвященном воспоминанию о встречах поэта с К.М.Садовской. «Звуковой» образ здесь оказывается основным художественным механизмом переключения сознания лирического героя с момента «теперь» на «прежде». «Первая любовь», о которой герой вспоминает, соотносится с началом творческого пути поэта, а само «воспоминание» представлено здесь как возвращение поэта к «истокам» творчества.

Звуковая «картина мира» в цикле «Арфы и скрипки», как мы показали во второй главе нашей работы, представлена разветвленной системой образов. В цикле звучат

¹Мотив «жизни прожитой» довольно устойчив в цикле: «Спой о жизни одиноко / Прожитой...» [Блок 1960в: 166]. Ср. также: «Теперь, когда ты стар и мирен, / О чем волнуешься опять...» [Там же: 182]; «Жизнь давно сожжена и рассказана, / Только первая снится любовь...» [Там же: 186]; «Спалена моя степь, трава свалена, / Ни огня, ни звезды, ни пути...» [Там же: 176]; «Неужели и жизнь отшумела, / Отшумела, как платье твое...» [Там же: 219]; «Та жизнь прошла, / И сердце спит» [Там же: 220]. Ср. также: «Протекли за годами года...» [Там же: 225]; «Вспоминаю с печалью нездешнюю / Все былое мое, как вчера...» [Там же: 226] и др.

² С этим связано появление многочисленных авто- и метаописаний в цикле. Например, прямое упоминание «своих стихов» в стихотворении «Грустя и плача и смеясь»: «Грустя и плача и смеясь, / Звенят ручки моих стихов...» [Там же: 175]; ср. также: «Покойник спать ложится...»: «Мятежный взор и слух» [Там же: 179]; образ «визгливого смычка» в стихотворении «Голоса скрипок»: «Зачем же в ясный час торжеств / Ты злишься, мой смычок визгливый...» [Там же: 192], и др.

человеческие голоса, «песни» музыкальных инструментов, природы, а также неживого предметного мира. Как правило, «пение» расширяет пространственно-временные рамки стихотворения.

Из голосов лирических персонажей в цикле чаще всего звучит «пение» героини, что приближает ее образ к музыкальной сущности мироздания. В цикле приобретают значение *темп* пения и *тембр* голоса героини, от которых зависит ее причастность к «музыке сфер» («нежный», «юный» голос), или же к «земному» миру со свойственными ему «страстями» («томный», «гортанный», «низкий», «грудной» «бормочущий», «протяжный» голос и т.д.). «Страстность» героини имеет внутреннюю градацию, это не всегда «низкая страсть», несущая в себе разрушительную силу. Такому виду «страсти» противопоставляется в цикле образ влюбленности как сублимированной «страсти», которая может восприниматься как источник вдохновения, что связывает такого рода влюбленность героя с «музыкальным миром».

«Звучание» музыкальных инструментов не обладает таким количеством оттенков. Как правило, музыкальные инструменты, связанные с «небесной» сущностью, в цикле «поют» как бы сами по себе, без исполнителя. Они иногда представляют собой элементы «музыкального» универсума в *чистом виде*. Образ исполнителя появляется в редких случаях и тогда, образ «музыкального инструмента» соотносится с «земной» реальностью (ср.: «И бубен падает из рук...» [Блок 1960в: 194]).

Формы контактов двух миров («земного» и «потустороннего») в моменты творческого вдохновения лирического героя отражаются в особенностях его «слуха»: у героя появляется дар улавливать как природные звуки, так и звуки неживого предметного мира, а также понимать их значение. Природные звуки в цикле напрямую соотносятся со «знаками», посылаемыми герою «музыкальной» первоосновой мироздания. Звуки предметного «земного» мира представляют собой сниженное подобие «мирового оркестра».

Когда герой сбивается со своего главного пути – стремления к соединению с музыкальной первоосновой мира, это выражается в потере способности *понимать* значение посылаемых ему «знаков», или, в ситуации крайней отчужденности от музыкальной сущности универсума, – *воспринимать и слышать* их. Тогда в тоске по «музыкальной» гармонии мира, герой начинает компенсировать свою «глухоту», наделением окружающего звукового мира субъективными значениями – это последняя ступень его духовной деградации.

Восприятие реальности, в первую очередь, через слух и постоянная «музыкальная» рефлексия лирического героя - это одна из его главных отличительных черт в цикле «Арфы и скрипки» на фоне других блоковских циклов.

Если в первом томе лирики Блока «музыкальные» образы, как отмечал Д.М. Поцепня [Поцепня 1969: 77], маркируют приближение Прекрасной Дамы, и символизируют, связанный с ней «потусторонний мир», то «музыка» в «Арфах и скрипках» несет в себе соединяющее оба мира начало. Образы «арф» и «скрипок», вынесенные автором в заглавие цикла представляют собой не только противопоставление. При достаточно ясной семантике образа «арф», символизирующих соотнесенность с «небесным» миром, образ «скрипок» представляется двойственным. С одной стороны, скрипка в цикле ассоциируется с эротизмом и соотносится с темой «страсти», а с другой стороны, в цикле присутствует образ «запредельных скрипок», что относит данный образ к сфере музыкальной сущности мироздания.

Список использованной литературы

I

1. Блок 1960а – *Блок, А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., Л., 1960. Т. 1.
2. Блок 1960б – *Блок, А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., Л., 1960. Т. 2.
3. Блок 1960в – *Блок, А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., Л., 1960. Т. 3.
4. Блок 1961 – *Блок, А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., Л., 1961. Т. 4.
5. Блок 1962 – *Блок, А.* Собр. соч.: В 8-ми т. М., Л., 1962. Т. 5.
6. Блок 1963 – *Блок, А.* Собр. Соч.: В 8-ми т. М., Л., 1963. Т. 6.
7. Блок 1997а – *Блок, А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т.3..
8. Блок 1965 – *Блок, А.* Записные книжки. 1901 - 1920. М., 1965
9. Блок 1997а – *Блок, А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т.3.
10. Блок 1997б – *Блок, А.* Собр. соч.: В 12 т. М., 1997. Т. 2.
11. Вагнер 1911 – *Вагнер, Р.* Зигфрид: Второй день трилогии "Кольцо Нибелунга" / Пер. Виктора Коломийцова. М., 1911
12. Жуковский 2008 – *Жуковский, В.А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2008. Т.3
13. Мандельштам 1994 – *Мандельштам, О.Э.* Собр. соч.: В 4т. М., 1994. Т.3.
14. Пастернак 2008 – *Пастернак, Б.Л.* Полн. собр. поэзии и прозы. М., 2008.
15. Соловьев 1974 – *Соловьев, В. С.* Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
16. Языков 1988 – *Языков, Н.М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1988.

II

1. Альфонсов 1966 – *Альфонсов, В.* В мире образов Возрождения // Альфонсов, В. Слова и краски. М., Л., 1966.
2. Белый 1923 – *Белый, А.* Воспоминания об А.А.Блоке // Эпопея. 1923. №4
3. Блок и музыка 1972 – Блок и музыка: сборник статей // Л., М., 1972.
4. Гинзбург – *Гинзбург, Л.* О лирике. М., 1997.
5. Глебов 1972 – *Глебов, И. (Асафьев).* Видение мира в духе музыки (Поэзия А. Блока) // Блок и музыка. М., 1972. С. 8-57.
6. Голицына 1962 – *Голицына, В.* Пушкин и Блок // Пушкинский сборник. Псков, 1962. С. 57-73.

7. Гольцев 1929 - *Гольцев, В.* О музыкальном восприятии мира у Блока // О Блоке. М., 1929.
8. Григорьев 1975 – *Григорьев, А.Л.* Мифы в поэзии и прозе русских символистов / Литература и мифология. Л., 1975. С. 56-78.
9. Дарвин 1983 – *Дарвин, М.Н.* Проблема цикла в изучении лирики: учеб. пособие. Кемерово, 1983. 104 с.
10. Дарвин 1988 – *Дарвин, М.Н.* Русский лирический цикл: Проблемы истории и теории (на материале поэзии первой пол. XIX века). Красноярск, 1988.
11. Жирмунский 1977 – *Жирмунский, 1977 - Жирмунский В.М.* Поэтика Александра Блока // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 205-237.
12. *Жирмунский, В.М.* Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования // Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С.142-204.
13. Жирмунский 1998 – *Жирмунский, В.М.* Поэзия Александра Блока // Поэзия Александра Блока. Преодолевшие символизм. М., 1998. С. 4-62.
14. Каратыгин 1922 - *Каратыгин, В.Г.* Блок и музыка // Жизнь искусства. 1922, № 31.
15. Комментарии 1997 - Комментарии // *Блок, А.* Полное собрание сочинений: В 20-ти т. Т.3. М., 1997. С. 561-978.
16. Лавров 2000 – *Лавров, А.В.* «Свое» и «чужое» в финале Арф и скрипок. // Этюды о Блоке. Спб., 2000. С. 254-260.
17. Левин 1998 – *Левин, Ю.И.* Симметрия в стихе // Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998. С. 268-275.
18. Левинтон 1978 – *Левинтон, Г.А.* Заметки о фольклоризме Блока // Миф. Фольклор. Литература. Л., 1978. С. 171-185.
19. Литвин 1982 – *Литвин, Е.Ю., Гречишкин С.С.* Блок и В.А. Щеголева // Александр Блок: новые материалы и исследования. Литературн. насл. Т. 92. Кн. 3. М., 1982. С. 850-856
20. Лобан 2013 - *Лобан, Б.* Мотивная структура цикла Блока «Мэри» в контексте книги «трилогии вочеловечения // Русская филология 24. Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 2013. С. 117-129.
21. Луначарский 1932 - *Луначарский, А.В.* Вступительная статья // Собрание сочинений А. Блока: В 12-ти т. Т. 1. Л., 1932.
22. Ляпина 1977 – *Ляпина, Л.Е.* Лирический цикл в русской поэзии 1840-1860-х годов: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1977.

23. Магомедова 1997 - *Магомедова, Д.М.* Блок и античность (к постановке вопроса) // Автобиографический миф в творчестве А. Блока. М., 1997. С. 60-69.
24. Магомедова 1975 - *Магомедова, Д.М.* Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока. Автореф. дис. на соиск. учен. степени канд. фил. наук. М., 1975.
25. Магомедова 1975а - *Магомедова, Д.М.* Концепция «музыки» в раннем творчестве А. Блока // Филологические науки. 1975, № 4. С. 13-23.
26. Магомедова 2004 – *Магомедова, Д.М.* О брюсовском источнике названия цикла А. Блока «Арфы и скрипки» // В.Я. Брюсов и русский модернизм. М., 2004. С. 65-73.
27. Максимов 1981а – *Максимов, Д. Е.* Ал. Блок и Вл. Соловьев: (По материалам из библиотеки Ал. Блока) // Творчество писателя и литературный процесс: Межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1981. С. 115–189.
28. Максимов 1981б - *Максимов, Д.Е.* Идея пути в поэтическом мире Ал.Блока // Поэзия и проза Ал.Блока. Л., 1981. С.6-151.
29. Максимов 1964 - *Максимов, Д.Е.* Критическая проза Блока // Блоковский сборник. Тарту, 1964. С. 28-97.
30. Минц 1983 - *Минц, З.Г.* Александр Блок // История русской литературы: В 4-х т. Т. 4. Л., 1983.
31. Минц 1975 – *Минц, З.Г.* Из поэтической мифологии «третьего тома» // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А.Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 47-53.
32. Минц 1973 - *Минц, З.Г.* Индивидуальный творческий путь и типология культурных кодов // Сб. ст. по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973. С. 96-98.
33. Минц 1999 – *Минц, З.Г.* «Страшный мир» - «Возмездие» // Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. кн 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 180-206.
34. *Минц З.Г.* «Ямбы» // Блок и русский символизм. Избр. труды: В 3-х кн. Кн. 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 207-221.
35. *Минц, З.Г.* «Страшный мир». (Общая характеристика) // Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. кн 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 246-291.
36. *Минц, З.Г.* «Страшный мир». (Пути лирического героя) // Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. кн 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 292-319.

37. *Минц, З.Г.* Структура «художественного пространства» в лирике Ал.Блока // Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. кн 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 444-531.
38. *Минц, З.Г.* Цикл Ал.Блока «Распутья» // Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. кн 1. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С.415-428.
39. Минц 2000 - *Минц, З.Г.* Блок и Гоголь // Минц, З.Г. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 22-85.
40. *Минц, З.Г.* Блок и Пушкин // Блок и русский символизм. Избранные труды в трех книгах. кн. 2. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000. С. 145-260.
41. Молчанова 1995 – Молчанова, Н.А. Цикл А. Блока «Арфы и скрипки» в контексте «третьего тома» // Филологические штудии. Иваново, 1995. С. 51-57.
42. Муратов 1923 – *Муратов, П.П.* Мэри. // Эпопея. 1923. №4. С. 34-41.
43. Орлов 1997 – *Орлов, В.Н.* Гамаюн: Жизнь Александра Блока: в 2 кн. М., 1997.
44. Петросов 1983 - *Петросов, К.* Лира и свирель в стихах Блока и Маяковского // Литературная учеба. 1983, № 2. С. 179-183.
45. Пильд 2010 – *Пильд, Л.Л.* Художник в художественном пространстве Италии: «Итальянские стихи» Блока в контексте поэзии Фета и русских символистов // Сопатоме: Историко-филологический сборник в честь 60-летия Л.Н.Киселевой. М., 2010.
46. Поцепня 1969 – *Поцепня, Д.М.* Эпитет «певучий» в поэзии Блока // Вопросы теории и истории языка. Л., 1969. С. 75-84.
47. Поцепня 1972 - *Поцепня, Д.М.* О единстве эстетических свойств слова в поэзии и прозе А. Блока // Вопросы стилистики. Саратов, 1972. Вып. 4. С. 76-83.
48. Правдина 1975 – *Правдина, И.* Из истории формирования «третьего тома» лирики А.Блока // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А.А.Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975. С. 38-47.
49. Сапогов 1966 – *Сапогов, В.А.* О некоторых структурных особенностях лирического цикла А.Блока // Язык и стиль художественного произведения. М., 1966. С. 90-91.
50. Сапогов 1967 – *Сапогов, В.А.* Поэтика лирического цикла А.А. Блока: Автореф. ... дис. канд. фил. наук. М., 1967. 18 с.
51. Сапогов 1969 – *Сапогов, В.А.* К проблеме стихотворной стилистики лирического цикла // Русская советская поэзия и стиховедение (материалы межвузовской конференции). М., 1969. С. 237-243.
52. Сапогов 1980 – *Сапогов, В.А.* Сюжет в лирическом цикле // Сюжетосложение в русской литературе: сб. статей. Даугавпилс, 1980. С. 90-97.

53. Сахаров 1841 – *Сахаров, И.* Сказания русского народа. СПб., 1841. Т. 1.
54. Соловьева - *Соловьева, И.Ф.* Музыкальный миф в лирике А. Блока: поэтический цикл «Арфы и скрипки» // Образование, наука, инновации. Кемерово, 2007. Вып. 8. Т. 1. С. 279-281.
55. Спроге 1983 – *Спроге, Л.В.* Рецепция пушкинских образов и сюжетов в лирике А.Блока (цикл «Мэри») // Проблемы пушкиноведения: Сборник научных трудов. Р., 1983. С. 102-114.
56. Спроге 1988 – *Спроге, Л.В.* Лирический цикл в дооктябрьской поэзии А.Блока и проблемы циклообразования у русских символистов: Автореф. дис. канд. фил. наук. Тарту, 1988.
57. Тарановский 2000 – *Тарановский, К.Ф.* Зеленые звезды и поющие воды в лирике Блока // Тарановский, К.Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С 330-342.
58. Тагер1980 – *Тагер, Е.Б.* Мотивы «возмездия» и «страшного мира» в лирике Блока // ЛН. Т.92. Кн. 1. М., 1980. С. 85-97.
59. Топоров 2003 – *Топоров, В.Н.* Тяга к бездне (к рецепции поэзии Жуковского в начале XX века. Блок – Жуковский: проблема реминисценций) // Петербургский текст русской литературы. Избранные труды. СПб., 2003. С.583-599
60. Тынянов 1977 – *Тынянов, Ю.Н.* Блок // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118-123.
61. Фоменко 1984 – *Фоменко, И.В.* О поэтике лирического цикла: Учеб. пособие. Калинин, 1984. 79 с.
62. Хлодовский 1965 – *Хлодовский, Р.* «Песнь ада» (заметки к теме «Блок и Данте») // Филологические науки. 1965. № 4
63. Хлодовский 1967 – *Хлодовский, Р.* Блок и Данте // Данте и всемирная литература. М., 1967.
64. Хопрова 1974 - *Хопрова, Т.А.* Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1974.
65. Чернейко 1993 – *Чернейко, Н.Г.* Движение мира у А.Блока // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. М., 1993. С. 51-56.
66. Эткинд 1970 – *Эткинд, Е.* Тень Данте...(Три стихотворения из итальянского цикла Блока) // Вопр. лит. 1970. № 11.

III

67. Даль - Даль, В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4-х ч. М., 1863-1866.

68. *Щемелева, Л.М.* Муратов, *П.П.* // Русские писатели. 1800-1917: Биограф. словарь. М., 1999. Т. 4. С. 171-175.

IV

69. Жолковский 2006 – *Жолковский, А.К.* Откуда эта Диотима? Доклад на Четвертых Эткиндовских чтениях. СПб, 2006. Источник: <http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/bib174.htm> (доступен на 15.05.2014).

Abstract

The cycle of poems “Harps and violins” (1908-1916) of Alexander Blok belongs to the “third book” of his “trilogy” (“трилогия вочеловечения”). It has not encountered any special research approaches heretofore which is a consequence of a widely known “myth of the path” of Blok, which was mostly created by himself. The “myth of the path” is perceived as a wholeness of all lyrical works of A. Blok based on idea of individual and concurrent historical evolution. This perception of Blok’s poetry determined a complex method of its research which tends to consider cycles “Scary world” and “Retribution” as a main in the “third book” of “trilogy”.

The symbology of “Harps and violins” is based on a concept of “the music of the spheres”, later developed and transformed by Blok into his original symbol “the world orchestra” (“мировой оркестр”). This symbolic category interpreted by the author mostly in his critical literature emerges once in his lyrical text – in the poem called “The voices of violins” (“Голоса скрипок”) in his cycle “Harps and violins”. The thesis emphasizes the connection between the cycle “Harps and violins” and this mythologized symbol when analysing constitutive structure elements of the cycle.

The research of the cycle reveals its main distinctive trait – permanent “musical” reflexion of the protagonist. He perceives the reality mostly aurally that characterizes him the most and differentiates from other cycles of Blok. There are some more determinative components which integrate poems of “Harps and violins” into the single whole:

- 1) consistency in formation of mini-cycles included in “Harps and violins”;
- 2) dualistic view (representation) of the universe in the romanticism key: the division of the world into “terrestrial” and “extraterrestrial” differentiated by sounds;
- 3) “musicality” principle which provides protagonist’s cognition of the world’s musical basis.

Two world sides are connected through the mediation of “the music” (“songs” or sounds), the same way the time connection is realized in the cycle. The chain of images in the cycle depicts Blok’s notion about “the music” as a creative source of the universe. Therefore the dominant theme of the cycle is “art” and “artist’s inspiration” actualized in auricular

impressions of protagonist. He is represented as an “old man” remembering his life story (life “way”). The role of memories in the cycle corresponds with the concept of “the will” of an artist that according to Blok, underlies the art and the “musical” nature of the world. “Memory” helps the protagonist to reconstruct his own “path of the artist”. In this connection variety of auto- and meta- narratives appears in the cycle.

“Sound” is the main condition for the transfer of the protagonist through his memory: it initiates or precesses either retrieval of the past, or prevision of the future. In the moments of inspiration the protagonist gains sophisticated sense of hearing and ability to comprehend the meaning of the sounds. Vice versa the loss of the connection with the “musical” world means the turn of protagonist from his “path of the true artist”.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Bogdana Lobane, isikukood: 48904050069

annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose

“A. Bloki luuletsükli "Harfid ja viiulid" kompositsioonist”, mille juhendaja on L. Pild

Reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni;

üldsusele kättesaadavaks tegemiseks ülikooli veebikeskkonna kaudu, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja lõppemiseni.

Olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.

Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 30. 05. 2014

(allkiri)